

# أزمة الإنسان في الأدب المعاصر



د. يحيى البشتاوي

2006

طبع بدعم من  
وزارة الثقافة  
عمان





# أزمة الإنسان في الأدب المعاصر

الدكتور  
يحيى سليم البشتاوي

الطبعة الأولى  
2014م / 1435هـ



دار ومكتبة الكندي  
للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية  
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية  
(2013/9/3066)

801

البشتاوي، يحيى سليم  
أزمة الإنسان في الأدب المعاصر / يحيى سليم البشتاوي، عمان، دار الكندي للنشر  
والتوزيع، 2013  
( ) ص.  
ر.أ.: 2013/9/3066  
الواصفات: /الأدب العربي// الفلسفة/

✽ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة  
المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

جميع الحقوق محفوظة

Copyright

All rights reserved

الطبعة الأولى

2014م / 1435هـ

يحظر نشر أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله  
على أي وجه، أو بأي طريقة، سواء أكانت الكترونية أم ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل، أو  
بأي طريقة أخرى، إلا بموافقة الناشر الخطية، وخلاف ذلك يعرض لطائلة المسؤولية.

No part of this book may be published, translated, stored in a retrieval system, or  
transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including  
photocopying, recording or using any other form without acquiring the written approval  
from the publisher. Otherwise, the infractor shall be subject to the penalty of law.



عمان - وسط البلد - تلفاكس : +962 6 4640597

ص.ب 184248 عمان 11118 الأردن

dar\_alkindi@yahoo.com

ISBN: 978-9957-523-50-3



## الاهداء

الى بيروت عروس العرب، طائر العنقاء الأزلي،  
التي ستبقى عصية شامخة في وجه المعتدين ،  
الذين كلما ظنوا أن الموت يقترب منها ،  
فاذا بها تحيا من جديد....







## المحتويات

| الموضوع   | الصفحة |
|---|--------|
| الإهداء   | 3      |
| المقدمة   | 7      |
| الفصل الأول:  | 9      |
| أولا: أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي.                      | 11     |
| ثانيا: جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي. | 60     |
| ثالثا: الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي.          | 91     |
| الفصل الثاني:   | 123    |
| أولا: أزمة الإنسان في الأدب الرمزي.                       | 125    |
| ثانيا: أزمة الإنسان في الأدب التعبيري.                    | 156    |
| ثالثا: أزمة الإنسان في الأدب الوجودي.                     | 191    |
| رابعا: أزمة الإنسان في أدب اللامعقول.                     | 254    |







## المقدمة :-

شغلت أزمة الإنسان اهتمام الفلاسفة والمفكرين على مر العصور ، فمنذ بدء الخليقة كان الإنسان عرضة لأزمات متلاحقة تدخلت في رسم حركة الوجود الإنساني ، حيث كان لها تداعياتها السلبية والإيجابية على الواقع ، وإذا كانت الدراسات التي عنت بمشكلات الإنسان قد اتجهت في البداية إلى دراسة الخارج ، أي نحو العالم المادي ، فإن التركيز في الأزمنة الحديثة قد تحول من الطبيعة إلى الإنسان نفسه الذي أصبح محورا للبحث الفلسفي .

وتأتي هذه الدراسة للوقوف على أكبر قدر ممكن من الأزمات الإنسانية ومحاولة دراستها دراسة عميقة ضمن معطيات الفلسفة والأدب ، وقد جاءت على فصلين رئيسيين ، ففي الفصل الأول: سعى المؤلف إلى رصد أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي من خلال عرضه لأراء عدد كبير من الفلاسفة منذ عصر الإغريق القدماء وحتى الوقت الحاضر ، وقد جاء ذلك لكون الفلسفة تجمع امكانية تفسير الماضي تفسيراً صحيحاً وامكانية التنبؤ بالمستقبل ، فهي تشكل أساس النظرة إلى العالم ، وبالإمكان أن تعلق علاقة الإنسان بحركة الوجود وبالأخرين والمجتمع ، محاولة بذلك تعليم الإنسان على أن يرى في القديم بذور الجديد .

لقد ركز المؤلف على مناقشة مفاهيم محورية ارتبطت بالواقع الإنساني كظاهرة التشيؤ والإحساس بالعجز والعزلة والخواء الفكري والثقافي وظاهرة انتشار المسوخ ، وصولاً إلى دور العولمة وما سمي بالحرب على الإرهاب التي شنتها الولايات المتحدة الأمريكية ، مدفوعة بأعراض مرض الدولة العظمى ، وذلك لفرض الهيمنة والسيطرة على العالم وترسيخ فكرة العالم الديموقراطي الليبرالي المؤمرك .

ولم تكن الآلة بمعزل عن ترسيخ أزمة الإنسان ، وإن اشتد تأثيرها بعد الثورة الصناعية ، حيث تعرض المؤلف لذلك من خلال حديثه عن جدلية العلاقة بين

الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي ، محاولاً رصد آراء أكبر عدد ممكن من الفلاسفة حول هذا الموضوع ، وقد أكد المؤلف أن حالة التقدم التكنولوجي قد فرضت على الإنسان المعاصر مصاعب كثيرة ، جعلته يعيش ضمن جدلية فلسفية حقيقية أفقدته الثقة بنفسه وبمعقولية وجوده، لا سيما في ظل حالات القلق والاضطراب من الاستخدام اللاإنساني لمنجزات التكنولوجيا .

وبما أن اغتراب الإنسان عن الطبيعة والمجتمع وعن نشاطه الخاص وعن نفسه قد شكل مثاراً للجدل ، فقد أهتم المؤلف بدراسة موضوعة الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي ، محاولاً رصد وجهات النظر الفلسفية حول الاغتراب الذي ألقى بظلاله على الإنسان ، وساهم في تقديم تساؤلات هامة عن مصيره ومستقبله .

وفي الفصل الثاني: ذهب المؤلف إلى دراسة أزمة الإنسان في الأدب المعاصر ومظاهر هذه الأزمة في ألوان مختلفة من الأدب، منها : الرمزي والتعبيري والوجودي أدب اللامعقول ، وقد جاء ذلك من خلال تقديم نظري للفكر الفلسفي الذي أسس لتلك الألوان الأدبية ، ودراسة مظاهر الأزمة في نصوص أدبية شهيرة تنضوي تحت تلك الألوان أو المذاهب الأدبية ، مع التركيز على النصوص المسرحية منها .

إن هذه الدراسة تسلط الضوء على موضوع ارتبط بالواقع الإنساني ارتباطاً وثيقاً ، ولأمس دواخل أبناء الجنس البشري على اختلاف فئاتهم ، وهي تهدف إلى رصد أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي وضمن امتدادها التاريخي عبر العصور ، ورصد مدى انعكاسها في المنتج الفني والإبداعي الإنساني بوصفه الشاهد المحسوس على ما في الزمن من تحولات وارهاسات صادمة .



## **الفصل الأول**

أولاً : أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي.

ثانياً : جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي.

ثالثاً : الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي.





# الفصل الأول

## أولاً: أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي:

تعد مشكلة الإنسان المشكلة الفلسفية الرئيسة التي شغلت اهتمام المفكرين على مر العصور، فمنذ قديم الزمان كان الاهتمام منصباً على دراسة ماهية الحياة الإنسانية وماهية طبيعة الإنسان، وعلاقاته بنفسه وبالأخرين وطبيعة وجوده في الكون، وقد جاءت دراسة أزمة الإنسان وطبيعة وجوده في الفكر الفلسفي نابعة من أن الفلسفة تشكل رؤية عقلانية للعالم، وبالتالي فهي تعد نظرة نوعية تركز على استقصاء مكانة الإنسان وإمكاناته التي تؤهله لمسايرة حركة الوجود الإنساني.

لقد ركزت الفلسفة الإغريقية على عرض أزمات الإنسان في حركة الوجود، ويعد (هيرقليطس)<sup>(1)</sup> أحد الفلاسفة الذين ركزوا على دراسة الواقع الإنساني، حيث اهتم بدراسة ظاهرة التشيؤ وانعكاساتها على الإنسان.

ويؤكد (هيرقليطس) أن المأساة الكبرى للإنسان تكمن في النائمين، فالنائمون هم المتشيئون الذين يجردون العالم من حقيقته الجوهرية، (والتشيؤ هو أن العلاقة الاجتماعية بين الناس تتخذ شكلاً خيالياً من العلاقة، فتصبح وكأنها علاقة بين الأشياء ومن ثم يعامل الناس، كالأشياء (...))، إن النائمين بحكم انحصارهم في عالمهم الخاص ومصالحهم الذاتية ينظرون إلى البشر على أنهم

---

(1) هيرقليطس: ولد في مدينة أفيسوس بأيونيا حوالي عام 535 أو 540 ق.م، من أسرة ملكية عريقة النسب، شغل منصب الكاهن الأعظم في معبد أرتميس، لقب بالفيلسوف الغامض، من مؤلفاته: في الطبيعة.

كالأشياء هي موضع الاستعمال<sup>(2)</sup>، فظاهرة التشيؤ تقوم من خلال تحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، واتخاذها لوجود مغاير ومستقل يختلف في مزاياه وصفاته عن الواقعي والمألوف في الجانب الإنساني، لذلك فلا عجب أن نجد (هيرقليطس) قد رفض أن يكون نطقاً جزئياً وفعلنا فعلاً جزئياً، لأن هذا من شأنه أن يحول العلاقات الإنسانية بين البشر إلى علاقات بين أشياء.

إن (هيرقليطس) يلقي على المتشيئين عدداً من الصفات فهم لا يستوعبون جواهر الأشياء ولا يفهمون حقيقة الأمور من حيث هي مترابطة ومتكاملة ولهذا فإن وجودهم أشبه بالعدم، ثم أنهم يصنعون آلهة هي من صنعهم ثم يسجدون لعمل أيديهم، وتمتد الصنمية عند (هيرقليطس) إلى عبادة العظماء وأقوالهم، فالمتشيئون النائمون يتبعون الشعراء الذين يوجهون شعرهم للسوقة، وبأمل الحصول على رضاهم يزيفون الحقائق في هذه الأشعار ويعتمدون الإثارة<sup>(3)</sup>، وإزاء ذلك يتحول المتشيئون إلى خنازير برية إذ يفقدوا البعد الروحي الذي من شأنه أن يرفعهم درجات فوق عالمهم الحسي المباشر، ويبقون ينشدون متعهم الرخيصة في أوحالهم إذ لا يرقون بذلك إلى متع العقل والروح وإلى ما فيها من نقاء وصفاء لا سيما بعد أن تستحوذ عليهم العبودية، فقد (فقدوا ذواتهم الأصلية واكتسبوا ذواتاً زائفة تجعلهم يهربون من أن يعيشوا ذواتهم الحقة. لقد فقدوا الحرية واكتسبوا هذه الذوات المزيفة حتى يتحقق لهم ما أسماه عالم الأمريكي إريك فروم "الهروب من الحرية" وساعتها يقاد الإنسان بعصا الأوامر ويكون أشبه بالحيوان)<sup>(4)</sup>.

---

(2) هيرقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: دار

التنوير للطباعة والنشر، ط1983، 2، ص 41.

(3) ينظر. المصدر نفسه، ص (42\_43).

(4) مجاهد عبد المنعم مجاهد، تعليق على كتاب جدل الحب والحرب، ص 44.



لقد عاش (هيرقليطس) في عصر جروب وثورات مستمرة فضلاً عن ظهور الشخصيات الفردية البارزة، وقد نزع (هيرقليطس) بدوره نحو الفردية التي فرضت عليه نطاقاً من العزلة، وهذا التوجه نحو الفردية لم يكن انحرافاً في شخصيته بل كان وازعاً نفسياً إيجابياً يؤكد الذات ومحورها الذي تنطلق منه.

أثر (هيرقليطس) العزلة وأختط لنفسه طريقاً مستقلاً في التفكير، وفي الوقت الذي كان قومه يعبدون الأصنام، لم يساعده عمله ككاهن على تحقيق ما يصبوا إليه من آمال. وقد رأى أن السبيل الوحيد إلى إصلاحهم يكمن في الثورة على تلك القيم المنحرفة المناهية للعقيدة الروحية الخالصة، وعن هذا السبيل كان خروجه على المجتمع وعزوفه عن المنصب الرفيع، وليس في ذلك ما يدعو إلى القول أنه انحراف أو سلبية في العلاج الذي أراده (هيرقليطس)، فالمحاولة لديه تمثلت بتجربة نفسية قاسية ليس من السهل أن تتأتى لرجال السياسة أو القادة مثلاً ممن يمارسون جانباً واحداً من الحياة<sup>(5)</sup>.

ومنذ البدايات الأولى لظهورها ركزت نظرية الوجود على عرض الجوانب المتعلقة بالإنسان، حيث تطرقت إلى أبعاد الإنسان وحدوده وحركته ضمن الوجود الإنساني، ولم تتوقف نظرية الوجود عند ذلك بل اهتمت بدراسة العلاقة فيما بين الإنسان من ناحية، وطبيعته المحيطة به، والمجتمع الذي يعيش فيه، والإله، من ناحية أخرى.

ويعد (بارمنيدس الأيلي)<sup>(6)</sup> فيلسوف الوجود المحض، حيث وصف بأنه قد جعل الوجود موضوعاً للفكر الخالص، ومنذ ظهوره اتخذت الفلسفة اليونانية

---

(5) ينظر. جعفر آل ياسين، فلاسفة يونانيون - العصر الأول، بغداد: مطبعة الإرشاد، 1971 م، ص

(6) بارمنيدس الأيلي: (540 ق. م - 9) من أسرة عريقة النسب من إيليا في إيطاليا، زار أثينا وقابل (سقراط)، وهو يعد أول من وضع كتاباً في الفلسفة شعراً، ولم يبق من هذه القصيدة سوى مطلعها.

طريقين تمثل الأول بالطريق الذي يقول بالوجود المتغير، بينما تمثل الثاني بالطريق الذي يقول بالوجود الثابت، إن (نقطة البدء في مذهب بارمنيدس هي: أن الوجود موجود ويستحيل ألا يكون موجوداً. ولقد فهم من فكرة الوجود على أنها ليست تصور منطقي بل إنها تشير إلى فكرة الامتلاء، أي كتلة الموجودات ذاتها في الملاء، أما اللاوجود فلا يوجد على الإطلاق ولا يمكن تصوره في الواقع على أي نحو من الأنحاء. فالوجود موجود، واللا وجود غير موجود البتة)<sup>(7)</sup>، وقد جعل (بارمنيدس) من مبدأي الذاتية وعدم التناقض أساساً للعقل، واستخدمهما في الكشف عن حقيقة الوجود الذي وصفه بأنه وجود مادي، حيث أنطلق في ذلك من صلة الفكر بالوجود الذي لا يمكن إدراكه إدراكاً منطقياً إلا عن طريق العقل.

وإذا كان أصحاب الاتجاه الطبيعي في الفلسفة اليونانية القديمة، والذين سبقوا كلاً من السفسطائيين و(سقراط)، قد ركزوا في فلسفتهم على عالم الطبيعة الخارجي، عالم الأرض والسماء، فإن أصحاب الاتجاه الإنساني قد أكدوا في فلسفتهم على تفسير الوجود الإنساني بدلا من الوجود الطبيعي، مركزين في بحثهم على الذات الإنسانية.

فقد أسست فلسفة السفسطائيين و (سقراط) أسس الفلسفة العملية وأصول الجدل والأخلاق، فكانت فلسفتهم تحولاً من دراسة الخارج إلى دراسة الداخل الإنساني، (إن البعد الداخلي للإنسان ليس بعداً مكانياً، وإنما هو بعد روحي يعبر عن عمق الحياة الباطنية للإنسان. وحتى حينما يكون المرء مندمجاً في الجماعة منغمراً في تيار الحياة الجمعية، فإنه قد تجيء عليه لحظات يعاني فيها بعمق تجربة

---

(7) حربي عباس عطيتو ، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، 1992م، ص94،

الوحدة في المجتمع، وليست الوحدة مجرد انعزال، وإنما هي تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي نتحرك عبره<sup>(8)</sup>.

كان للسفسطائيين دورهم في تغيير مجرى النظرة الفلسفية القديمة، وذلك حينما أكدوا أهمية مكانة الإنسان في الوجود، فاهتموا بدراسته وبمعرفة حضارته التي أبدعها من دين ولغة وفن وشعر وأخلاق وسياسة، حيث كانت غايتهم من ذلك عملية نفعية، وبالتالي اتجهوا نحو الحياة العملية دون الفلسفة النظرية، وقد تجلت آراؤهم واضحة في تعاليم (بروتاغوراس)<sup>(9)</sup> التي أطاحت بكل حقيقة موضوعية توجد مستقلة عن الذات الفردية، إذ يصبح الفكر متمركزاً حول الذات أو الإنسان الذي ينظر إليه كقوة فاعلة في العالم لا يمكن قهرها، (إن إعلان بروتاغوراس بأن الإنسان مقياس كل شيء هو التأكيد المطلق للمبادئ الذاتية والمتمركزة حول الذات، إذ جعلت هذه المبادئ من الإنسان أن يحمل وحده عبء وضعه البشري، وإنسانيته بما فيها من نزعات وشهوات وتحمل مسؤولية، فلا شأن لإرادة الآلهة أو لإرادة أي سلطة أخرى في سعي الإنسان إلى تحقيق ما يراه هو، حقاً أو عدلاً. بحيث رجعت نتيجة هذا الموقف في نهاية الأمر تصف الحركة الفكرية التي ظهرت في الحضارة اليونانية بأنها تبحث عن الإنسان كإنسان، وتعزيز إيمان الإنسان بنفسه، وبقدرته على سيادة مصيره، والتحكم بالأقدار)<sup>(10)</sup>، فالإنسان هو الذي يحكم على الأشياء الموجودة بأنها موجودة، وعلى غير الموجود منها بأنه ليس موجوداً، وكان مما ترتب على ذلك هو انتقال مشكلة المعرفة من الموضوع المدرك إلى الذات المدركة.

---

(8) زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، القاهرة: مكتبة مصر، ب ت، ص 29.

(9) بروتاغوراس: (490 - 420 ق.م) من أقدم الفلاسفة السفسطائيين، ولد في أديرا في اليونان، عاصر سقراط ومات غرقاً في سفينة هرب فيها من محاكمته بسبب انكاره للآلهة، من مؤلفاته: عن الحقيقة، في الوجود.

(10) فيصل عباس، الفلسفة والإنسان - جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، بيروت: دار الفكر العربي، ط 1، 1996 م، ص 81.



لقد وضع (بروتاغوراس) النظام الاجتماعي فوق الاختلافات الفردية، واعتقد أن كرامة الإنسان تقوم على الرابطة التي تربطه بالآخرين، وتجعله قادراً على ممارسة الحياة المدنية، فما يرفع الإنسان فوق الحيوانية هو القوانين والمؤسسات الاجتماعية، فالبشر جميعاً يشاركون بالعدالة بفضل جوهرهم الإنساني بالذات<sup>(11)</sup>.

إن السفسطائية هي فلسفة حضارة وثورة على السلبية التي من شأنها أن تجعل من الإنسان مجرد كائن متفرج لا يهتم بما يجري حوله من أحداث، وهي في الوقت نفسه لها جوانبها السلبية، فقد أثار إتباعها الشكوك حول الأنظمة والسلطات الدينية القائمة، وزعزعوا كيان التربية وهدموا القيم الإنسانية المرتبطة بالدين والأخلاق.

وإذا كان (سقراط)<sup>(12)</sup> قد هاجم السفسطائية في البداية هو و(أفلاطون)، فذلك لأنه لم يدرك بعد المعنى العميق الذي ترمز إليه، ومع ذلك فقد أثرت السفسطائية على (سقراط) بعد أن مهد أتباعها الطريق نحو إيجاد مثل راسخة في تفكير الإنسان وسلوكه، وقد أثرت فلسفة سقراط في تكوين فلسفة الوجود لا سيما حينما اتجهت الدراسات الفلسفية إلى محاولة الوقوف على طبيعة الذات البشرية.

---

(11) ينظر. شارل فرنر، الفلسفة اليونانية، ترجمة. تيسير شيخ الأرض، بيروت: دار الأنوار، ط1، 1968، ص 55.

(12) سقراط: ولد في أثينا حوالي 470 ق.م، كان أبوه نحاساً وقد أخذ هذه المهنة عنه، ويقال أنه علم نفسه بنفسه، وكان على علاقة بالسفسطائيين وقد تميز أثناء مسيرته الفلسفية بالنظرة النقدية اللاذعة، انتقد النظام الديمقراطي الأثيني مما أدى إلى سجنه والحكم عليه بالإعدام عام 399 ق.م.

لقد استبق (سقراط) المدرستين الرواقية والكلبية، إذ شارك الكلبيين عدم اكتراثهم بمتع الدنيا، وشارك الرواقيين الحرص على الفضيلة بوصفها الخير الأسمى، وبذلك فقد اهتم بالبحث عن تعريفات للمفاهيم الأخلاقية كالاعتدال والصدقة والشجاعة، وركز على ضرورة اكتساب المعرفة كي لا يرتكب الإنسان الخطيئة بسبب الجهل، فالخير هو المعرفة، والارتباط بين الخير والمعرفة من العلاقات المميزة للفكر اليوناني طوال عهوده<sup>(13)</sup>.

إن أزمة الإنسان عند (سقراط) هي في حقيقتها أزمة فكرية، إذ أن حقيقة الوجود لا يمكن لها أن تتكشف إلا عن طريق العقل المضاء بالمعرفة، والذي يولد لدى الإنسان حالة الإيمان بالمثل والقيم الإنسانية السامية التي تتطلب تحقيقها الشجاعة في طرح الأفكار الفلسفية التي من شأنها أن توصل الفلاسفة والمجددين إلى الموت، وهكذا كان الأمر مع (سقراط) الذي حكم عليه القضاة بالموت بسبب أفكاره وطروحاته الفلسفية.

لقد وضع (سقراط) العقل فوق العادات وفوق الخوف من الآلهة، وذهب إلى أن كافة الأمور في المجتمع تخضع لقوانين عامة، ولا يستحق الإنسان أن يكون جديراً بإنسانيته إلا عندما يسعى للوقوف على القوانين العامة لارتباطه بما يحيط به، وقد أكد أن العقلانية مبدأ جوهرى في الوجود الإنساني مما جعل ممثلو الطبقة السائدة يشعرون بأن العقل يمكن أن يغدو سلاحاً رهيباً موجهاً ضدهم<sup>(14)</sup>، فكان موت (سقراط) هو إعلان عن حق الإنسان في حرية الفكر، لذلك فقد

---

(13) ينظر. برتراند رسل، حكمة الغرب، ج 1، ترجمة. فؤاد زكريا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983م، ص (98 - 99).

(14) ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان، ص 84.

حاول أن يقنع أتباعه بأن لا يكون الموت موضع خوف لا سيما حينما يكون نتيجة للمبادئ والالتزام بالخير نحو الإنسان .

إن (سقراط) قد وصل بالعقل إلى القيم المطلقة في مجال الأخلاق، وهذه الأخلاق اتخذت من الفضيلة التي تقوم على العلم مرتكزاً أساسياً لها، وإذا كان (سقراط) قد نظر إلى الطبيعة البشرية بأنها تتكون من الجسم والعقل الذي يسيطر على دوافع الحس ونزواته، فإن الإنسان قد تكون من الروح والجسد معاً، فالروح هي ذلك الجزء الذي يجعل الكائن الحي إنساناً، وتكمن وظيفتها في اكتساب المعرفة الحقة، فإذا حصل المرء على المعرفة كان فاضلاً، وإذا بقي في حالة من الغباء والجهل أصبح رذيلاً أو شريراً. والإنسان يريد الخير دائماً ويهرب من الشر بالضرورة، فمن تبين ماهيته وعرف خيره بما هو إنسان أرادته حتماً، أما الشهواني فهو عبد تعس، رجل جهل نفسه وخيره، ولا يعقل أن يرتكب الشر عمداً، وعلى ذلك فالفضيلة علم والرذيلة جهل، وهذا قول مشهور عن (سقراط) يدل على إيمانه بالعقل وحبّه للخير<sup>(15)</sup>، فالقيمة الكبرى لسقراط تتمثل في دفاعه الرائع عن العقل بوصفه المثل الأعلى الذي يمكن له أن يجعل سلوك الإنسان سلوكاً إيجابياً، فالشرير يسلك طريق الشر لجهله بطريق الخير والفضيلة التي من شأنها أن تحقق السعادة للفرد والمجتمع.

أما ( أفلاطون )<sup>(16)</sup> فقد كان أعظم الفلاسفة تأثيراً في مسيرة الفكر الفلسفي، وقد ورث فلسفة (سقراط) وغيره من الفلاسفة السابقين له حيث

---

(15) ينظر . يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، القاهرة : دار المعارف ، ط 6 ، 1979 ، ص 53 .

(16) أفلاطون (427 - 347 ق . م) ولد في مدينة (إيجينا) بالقرب من شاطئ أتيكا من أسرة أرستقراطية ، كان على درجة عالية من الجمال تعادل درجة ثرائه ، تأثر بآراء (سقراط) تأثراً كبيراً وبعد وفاته بدأ حياة التنقل والترحال ، أنشأ أكاديمية لتدريس الفلسفة في أثينا عام 387 ق م ، من أهم مؤلفاته : الجمهورية .



انطلق من عالم الواقع محاولاً البحث عن الحقيقة المطلقة، فهو يرى في الفلسفة أنها تهيئ إمكانية الاهتداء إلى العدالة الحقيقية وتدعيمها بالنسبة للفرد والمجتمع، وهذا ما قد يفضي إلى معالجة أزمة الإنسان في إطار الجمهورية الفاضلة، فلا (دولة، ولا نظام ولا فرد، يمكن أن يبلغ، أو تبلغ الكمال ما لم تلق مقاليد الأحكام فيها إلى أيدي الفلاسفة القلائل... أو أن يحصل الملوك... بإرشاد إلهي، على محبة حقيقية للفلسفة الصحيحة)<sup>(17)</sup>، التي يمكن لها أن تكون ذات تأثير في الواقع، وهذه الفلسفة تنطلق من الإيمان بقوة العقل، وهي تحتاج لسلطة سياسية كي تثبت ركائزها في المجتمع لتخلق واقعاً مثالياً يهيئ الأجواء لبناء الدولة المثلى.

والمقاليد السياسية في الدولة المثلى يجب أن تسلم إلى الفلاسفة وذلك لمقدرتهم على إدراك المبادئ التي تقوم عليها الدولة ولا تصافهم بالمعرفة والفضيلة، ولقدرتهم على تصور القوانين وجدارتهم في تطبيقها، فطبقة الحكام عند (أفلاطون) هي إحدى الطبقات الثلاث التي تقوم عليها الدولة، وتليها طبقة الجيش، وطبقة الصناع والعمال.

أما النفس الإنسانية عند (أفلاطون) فهي ثابتة وبسيطة، وهي الجزء الخالد الباقي فينا بعد الموت، بينما الجسد هو الذي يتلاشى ويفنى، وللنفس ثلاث قوى رئيسة هي:

1- القوة الشهوانية: وتتعلق بالشهوات والملذات ووظيفتها رئاسة الوظائف الغذائية واللذية أو الجنسية وتوجد أسفل البطن وفضيلتها العفة.

---

(17) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة. حنا خباز، بيروت: دار الكاتب العربي، ب ت،

2 - القوة الغضبية أو الانفعالية: وتتعلق بالغرائز النبيلة والكريمة ومركزها القلب، ومهمتها حفظ كرامة الفرد وفضيلتها الشجاعة.

3- القوة الناطقة أو العاقلة: وهي قوة النظر والتأمل ومركزها في الرأس أو العقل ومهمتها إدراك الحقيقة والكشف عنها، وفضيلتها الحكمة<sup>(18)</sup>، وحينما تؤدي قوى النفس وظائفها بشكل كامل يقوم على الانسجام فيما بينها، فإنها بذلك تحقق السعادة للنفس وترسخ فضيلة العدالة الاجتماعية بين سكان الجمهورية.

إن المشكلة الحقيقية في فلسفة (افلاطون) هي مشكلة سياسية، فهو يسعى من خلال مؤلفاته إلى إنشاء مدينة عادلة تضمن مصلحة الفرد والمجتمع على حد سواء. ونقطة البدء في يوتوبيا (افلاطون) تنطلق من فساد الأوضاع السياسية فساداً يؤدي إلى اليأس من إصلاح الواقع، فتكون نقطة البدء من المثل الأعلى لا من الواقع، من العقل لا من التجربة، وبذلك يكون أفلاطون متمشياً تماماً مع فلسفته المثالية، المثل حقيقة، العالم الخارجي أشباح، اليوتوبيا صلاح والواقع فساد (19).

لقد تحدث (افلاطون) في فلسفته عن المثل الثابتة التي تدرك بواسطة العقل في مقابل عالم الحس المتغير، وقد جاء ذلك انعكاساً للنظام الاجتماعي القائم على العبودية، إذ أن نظام الرق كان يشكل جزءاً أساسياً من اقتصاد المجتمع الإغريقي، لذلك فقد مثل العبيد بقدراتهم الجسدية الجانب المادي في المجتمع،

---

(18) حربي عباس عطيتو، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان، ص 254، نقلاً عن:

4 vols , 4 the dit , by B. Jowett , Trans , The Dialogues of Plato,- Plato oxford, 1952, p.p.(444-445).

(19) ينظر. أحمد صبحي، في فلسفة الحضارة - الحضارة الإغريقية ، بيروت: المؤسسة الثقافية الجامعية، 1977 م، ص 100 .

بينما احتقر السادة العمل اليدوي وركزوا على العقل واهتموا بمسائل الفكر ليمثلوا بذلك الجانب الروحي، ويبدو أنه (لا قيمة للإنسان في مدينة أفلاطون من حيث هو إنسان وإنما هو موجود فقط من أجل قيام المدينة وكأنه عدد مجرد أو شكل هندسي لازم لاكتمال المدينة)<sup>(20)</sup>.

لكن (أرسطو)<sup>(21)</sup> كان على طرف النقيض من أستاذه (أفلاطون) في جوانب كثيرة، حيث طور مذهباً فلسفياً الخاص من خلال وقوفه وقوفاً راسخاً على أرض الواقع، متبنياً في الوقت نفسه موقفاً متشككاً إزاء نظرية المثل عند (أفلاطون).

وقد تحدث (أرسطو) عن الأشياء التي نخشاهما بوصفها أشياء فظيعة وهي تلك الشرور التي تلحق الأذى بالإنسان. وذهب إلى أن الخوف هو توقع الشر، ونحن نخشى كافة الشرور من دناءة وفقر ومرض وفقدان الأصدقاء وموت، لكن الإنسان الشجاع لا يعتقد أن كافة هذه الشرور تقلقه، فالخوف من بعضها أمر صائب ونبيلاً، ومن المؤكد أن الإنسان يخشى أعظمها، فما من أحد غيره يحتمل أن يصمد في مواجهة ما يثير الذعر، ويبقى الموت هو أكثر الأشياء فظاعة لأنه النهاية<sup>(22)</sup>.

إن مفهوم (أرسطو) عن الخير والشر يتأسس على الاعتقاد بأن العقل البشري إرادي، إلا حينما يكون هناك قهر أو جهل، وقد يقترف الإنسان الشر

---

(20) حربي عباس عطيتو ، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، ص 265.

(21) أرسطو طاليس: ولد سنة 385 ق.م في أسطاغيرا، درس في أكاديمية أفلاطون، كان رجل

علم واجتهاد يعتزل المدينة وينصرف إلى البحث التأملي، من أهم مؤلفاته: الخطابة، وفي الشعر.  
(22) ينظر. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة. كامل يوسف حسين، الكويت:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984 م، ص (61 - 62).



عامدا إلا إذا كان الإنسان صاحب نفس كبيرة تتمتع بالفضائل الأخلاقية التي تتخذ مكانا وسطا، فهو يرى أن فضيلة الشجاعة الحققة ليست هي العدوانية المتهورة ولا الانسحاب الهياب.

أما (أبيقور)<sup>(23)</sup> فقد تأثر بالمذهب الذري عند (ديمقريطس)، وكانت فلسفته تنصب على الاهتمام بكل ما يمكن له أن يحقق الطمأنينة للإنسان، ويخلصه من الجهل والخرافات، ومن الخوف من الآلهة والموت الذي بدونه تكون السعادة مستحيلة، لذلك نادى (أبيقور) بالنظرية الذرية بوصفها دواء يشفي من الخرافة التي من شأنها أن تحقق ضروب العذاب والتعاسة والألم للإنسان، وذلك حينما ذهب أتباع هذه النظرية إلى إنكار أية سيطرة للآلهة على الطبيعة أو أي اهتمام بالشؤون الإنسانية.

لقد برر (أبيقور) المتع العقلية القائمة على المثل الأعلى الفردي للإفلات من الألم وتحقيق حالة هدوء ومتعة للروح، فالخير الأسمى عنده هو اللذة التي لولاها لكانت الحياة السعيدة مستحيلة، (غير أنه ليس هناك تناقض بين تأكيد أبيقور من ناحية على أن اللذة هي الهدف من الحياة وأن المثل الأعلى للرجل الحكيم هو من ناحية أخرى الوصول إلى حالة التحرر من القلق التي يمكن للمرء الوصول إليها من خلال قمع الرغبات وقهر المخاوف، ذلك أن حالة التحرر من القلق ليست غاية في ذاتها، وإنما هي تستمد قيمتها فحسب من كونها أداة لبلوغ

---

(23) أبيقور: (342 - 270 ق.م)، ولد لأبوين أثينيين، وعندما بلغ الثامنة عشرة انتقل من ساموس إلى أثينا، ثم رحل بعد وقت قصير إلى أسيا الصغرى، حيث بهرته فلسفة (ديمقريطس)، بعد تجاوزه سن الثلاثين بقليل أسس مدرسة كان مقرها أثينا، عانى طوال حياته من المرض حتى وفاته، من مؤلفاته: الرسالة إلى هيرودتس، ديوجينيس اللايرتي.

اللذة<sup>(24)</sup>، فاللذة تحرر الإنسان من حالات الألم والاضطراب الذهني ومن الخوف الذي يشكل العقبة الكبرى في سبيل تحقيق السلام العقلي.

لقد مثل الإنسان اليوناني الإنسانية الكاملة بوصفه أنموذج الإنسان الخلاق الذي تتجسد فيه قيمة الحرية وكذلك قيمة الفردية، إنه الإنسان العقلاني الذي يتصف بالوضوح والحرية والتنوير، وفي تلك الحقبة التاريخية من ديموقراطية الرق عند اليونانيين القدماء، بلغت المنجزات الحضارية التي أبدعها الإغريق ذروتها.

وكان من شأن النظام العبودي أن جعل من المستحيل إطلاق قوى إنتاجية جديدة، وبدا الأمر بانهيار نظام المدينة - الدولة في اليونان نتيجة الأحداث السياسية والاجتماعية، حيث أثرت تلك الأزمة على الحياة الروحية وأدت إلى تغيرات في الحياة الفكرية، والعلاقة الجوهرية لانهيار الفكر اليوناني الذي جاء بعد (أرسطو) هي الذاتية المغرقة بمشكلات الحياة الإنسانية، وتعد مشكلة الذاتية الموضوع الأساسي للتفكير الفلسفي في مذاهب الأبيقورية والرواقية والشكية، فأتباع هذه المذاهب يرون في الفلسفة أنها طريقة إرشاد الإنسان لحياة هادئة بعيدة عن الشرور والآلام الإنسانية<sup>(25)</sup>.

وحينما ترسخ هدف الفلسفة القائم على تحديد مكانة الإنسان في العالم وتعليمه كيف يعيش في هذه الحياة، أصبح كل شيء يدور حول الذات الفردية ومصيرها، في محاولة لحل لغز الحياة الإنسانية، ونتيجة للأزمة الروحية التي أصابت المجتمع العبودي ظهرت الأفلاطونية الجديدة في الإسكندرية من خلال

---

(24) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 66.

(25) ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان...؛ ص 94.

مؤسسها (أمونيوس ساكاس)، وكان من أهم تلاميذه (أفلوطين)<sup>(26)</sup> الذي أهتم بعقائد الشرق وتصوفه مما كان له أبلغ الأثر على فلسفته، (والحق أن الأفلاطونية الجديدة كانت فلسفة تعكس مجتمع أنهكه اليأس والإخفاق. هذه الفلسفة اليائسة عن العالم إنما تقوم على اليأس من العقل في التوصل إلى الحقيقة. وهي في سعيها نحو المطلق تشعر بأنه حيث فشل التفكير العقلي فقد تنجح النشوة الروحية)<sup>(27)</sup>، لذلك سعت إلى ربط الإنسان بالهدف الإلهي محولة الفلسفة إلى دين من خلال خلق أهمية جوهرية للأساطير ذات المغزى الروحي العميق، وهكذا احتل الدين مكانة الفلسفة مما أحدث تحولاً جوهرياً في التفكير الفلسفي انعكس على تصور الوجود الإنساني.

وفي ضوء النزعة العقلية في الفلسفة، شكلت إمكانية الإنسان في معرفة الحقيقة بواسطة العقل تأكيداً على قدرات وامكانات الإنسان اللامحدودة، وقد كان للفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) دوره في تطوير المنهج العلمي الجديد، وإقامة التصور العقلاني للكون ضمن أسس تحكمها القوانين الطبيعية والميكانيكية وذلك لجعل الحياة الإنسانية أكثر تطوراً ورفاهية، وقد لقي التوجه الديكارتي نحو وظيفة العقل تأثيراً كبيراً على فلاسفة التنوير الذين رأوا أن الإنسان يستطيع أن يتحكم بالكون من خلال العقل، فالعقل هو الذي يجعل من الإنسان محور الاهتمام ومركز الكون.

إن الرؤية العقلانية لفلاسفة التنوير رؤية مادية، تحدد وظيفة العقل وعلاقته بالكون أو الطبيعة المادية، بعيداً عن سلطة الكنيسة وسطوتها على الفكر

---

(26) أفلوطين ( 204 – 270 م ) ولد في مصر، ودرس في الإسكندرية وعاش بها حتى عام 243، سار في ركاب الإمبراطور (جورديان) الثالث في حملة ضد الفرس غير أن هذه المهمة لم تنجح، ثم أستقر له المقام في روما، حيث عاش وقام بالتدريس حتى نهاية حياته، من مؤلفاته: التساقيات.

(27) فيصل عباس، الفلسفة والإنسان...، ص 96.



الإنساني، ورفض التسليم بما هو متوارث دون إخضاعه لمحك العقل، والحكم على الأشياء في ضوء التجربة الذاتية والإيمان بالقدرة الفائقة على التقدم، وبذلك فقد تجاوزت حركة التنوير المجال الديني البحت وكل النظم السائدة في المجتمع الغربي، لتصل إلى الأنساق السياسية والأخلاقية والعملية بل والجمالية أيضاً<sup>(28)</sup>، ورغم أن مفكري المسيحية قد باركوا مسعى فلاسفة التنوير نحو التقدم، إلا أن الإعلاء من شأن العقل وإغفال دور التدخل الإلهي قد جعل فكرة التقدم بديلاً دنيوياً عن فكرة العناية الإلهية.

وكان لأفكار عصر التنوير لاسيما أفكار (جان جاك روسو)<sup>(29)</sup> أثرها في بناء فلسفة (عمانوئل كانت)<sup>(30)</sup> الذي اهتم بالإنسان المتمدن الذي يعيش في ظروف مجتمع معين، حيث أكد أن الحالة المثلى للمجتمع يمكن أن تتجلى في سيادة الأمن والسلام الدائمين بين أفراد المجتمع البشري، وللوصول إلى ذلك فإن الأمر يتطلب أن يتم التركيز على تربية الإنسان تربية صحيحة وبشكل عقلائي، وذلك لبلورة بناء الإنسان ووجوده الأخلاقي.

وبذلك فإن (كانت) قد انطلق من وظيفة العقل ودوره التربوي في بناء المجتمع البشري بناءً أخلاقياً، ذلك أن التربية الأخلاقية تتأسس من خلال المبادئ الأخلاقية السامية التي يكمن أصلها في الإنسان، وقد (لاحظنا إن الأمر المطلق الذي تركز عليه الأخلاق عند (كانت) هو مبدأ صوري أو شكلي. وبهذا

---

<sup>(28)</sup> ينظر، أحمد أبو زيد، التنوير في العالم العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، العدد 3، يناير - مارس 2001م، ص (31-32).

<sup>(29)</sup> جان جاك روسو: (1712-1778م) ولد في جنيف واستقر في فرنسا، وهو من رواد الحركة الرومانتيكية، من مؤلفاته: الاعترافات.

<sup>(30)</sup> عمانوئيل كانت: (1724-1804م) فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، من أهم مؤلفاته: نقد العقل الخالص، نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم.

الوصف يستحيل أن يكون منتماً إلى ميدان العقل النظري، ما دام هذا العقل منصباً على الظواهر. ويستنتج (كانت) من ذلك أن الإرادة الخيرة، التي تتحدد بهذا الأمر المطلق، ينبغي أن تنتمي إلى عالم الأشياء في ذاتها. وهنا تتضح لنا أخيراً وظيفة الشيء في ذاته<sup>(31)</sup> التي تتبلور من خلال الإنسان كونه فاعل أخلاقي يعبر عن الإرادة الخيرة، وبذلك فقد أعاد (كانت) للإنسان اعتباره ككائن ينتمي إلى هذا العالم وجعله غاية في ذاته داعياً إلى احترام الإنسان وتأكيد سيادته.

وقد أثرت فلسفة (كانت) على أتباعه من الفلاسفة، ويبرز من بينهم هيغل (1770-1831) الذي يدين لـ (كانت) بمعظم أفكاره الأساسية، وتعد فلسفة (هيغل) نتاجاً متطوراً للفكر البشري المتقدم جدلياً عبر العصور، حيث استوعبت شتى مجالات المعرفة البشرية، مشكلة بذلك انموذجاً معرفياً متكاملًا يعبر عن محاولة فهم الوجود الإنساني فهماً عقلانياً.

يركز (هيغل) في فلسفته على المنهج الجدلي الذي يؤدي إلى المطلق، الذي يصل فيه المسار إلى نهايته، ليصبح الحقيقة الوحيدة، وفي هذه الفكرة كان هيغل متأثراً بـ (اسبينوزا). ويترتب على ذلك إن أي جزء من الكل ليست له في ذاته حقيقة أو معنى فعال، ولا يكتسب معناه إلا إذا ارتبط بالكون بأكمله. فالفكرة المطلقة عند هيغل هي الفكرة التي تفكر في ذاتها، وهذا مفهوم ميتافيزيقي يناظر إله (أرسطو)، الذي هو كيان منعزل غير معروف، مغلف بفكره الخاص، وذكّرنا بإله (اسبينوزا)، الذي كان هو والكون شيئاً واحداً<sup>(32)</sup>.

---

(31) برتراند رسل، حكمة الغرب، ج2، ترجمة. فؤاد زكريا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983 م، ص166.

(32) ينظر. برتراند رسل، حكمة الغرب، ج2، ص177.

إن الروح المطلق هي محور من المحاور الفلسفية الهامة في فلسفة (هيجل)، وهذه الفلسفة تتجسد بكل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو نظم إنسانية وفكرية، والقانون الفلسفي الذي يحكم هذه المظاهر هو الجدل، فكل ظواهر الحياة هي انعكاس جدلي للروح المطلق التي (تكون مدركة فقط من خلال تاريخها الخاص، أي من خلال تحول المجرد إلى مجسد، أو الشامل إلى عياني محسوس)<sup>(33)</sup>.

إن الجدل يسهم في إخراج الإنسان من أسره وجموده، وتمكينه من ارتياد آفاق المستقبل وذلك للوصول إلى التقدم والتجديد، فالفكر يكون جدلياً إذا ما تجاوز نفسه، وتمكن من إحداث ثورة جذرية في الوجود الإنساني لخلق الإنسان الشامل عن طريق محاولة إظهار حالة التناهي في الماضي والحاضر معاً.

وقد يصبح التفكير الجدلي سلبياً في ذاته، حينما تصبح وظيفته هي القضاء على ما يشعر به الإنسان في موقفه الطبيعي من ثقة بالذات ورضا عنها واكتفاء بها، وهدم الثقة المرذولة في قدرة الوقائع وفي لغتها، والبرهنة على أن اللاحرية كامنة في قلب الأشياء، إلى حد أن نمو متناقضاتها الباطنة يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأوضاع القائمة وإصابتها بكارثة حقيقية<sup>(34)</sup>.

وبما أن المنهج الجدلي قد شكل أداة ثورية لتحرر الإنسان من الاستلاب والأوهام التي تحاصره، فإن هيجل بذلك قد ركز من خلال فلسفته العقلانية على وظيفة الإنسان ودوره الحضاري، لاسيما الإنسان صاحب العقل المستنير، وبذلك

---

<sup>(33)</sup> شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001م، ص105.

<sup>(34)</sup> ينظر. هيربرت ماركوز، العقل والثورة، ترجمة. فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص20.



جاءت فلسفته تعبيراً عن بناءٍ شاملٍ يستمد تصوراتهِ من فكرة العقل التي تشكل جوهر الكون.

فالمطلق يسير ضمن عمليات تطوره في سبيل الوصول إلى عملية تحقق تدريجي للذات التي يعني الوصول إليها وصولاً إلى النهاية، والوصول إلى المطلق غير ممكن، لأن الإنسان في حقيقته عاجز أو ميت وظيفياً الأمر الذي لا يؤهل قواه لذلك، فمثلاً لا يمكن الوصول إلى صورة المثال في الفن، فإنه لا يمكن للكائن البشري الوصول إلى المطلق.

وقد أخذت فلسفة الحدس دوراً كبيراً في الحقل الفلسفي، حيث وضع الحدسيون إدراكاً حسيّاً مباشراً للواقع القائم على أساس الحدس، وهذا المفهوم شكل مقدرة خاصة للعقل لا يمكن ردها إلى الخبرة الحسية والمعرفة التأملية، وبذلك فقد شكل الحدس طريقة لفهم الحقيقة مباشرة دون استدلال منطقي.

ويعد (آرثور شوبنهاور)<sup>(35)</sup> أحد الفلاسفة الحدسيين وهو ينتمي إلى الفلسفة المثالية الألمانية، وقد ضمن آراءه في كتابه (العالم كإرادة وتصور) 1819 م، وانطلاقاً من تأثيره بفلسفة (عمانويل كانت) فقد أنكر (شوبنهاور) الوجود الموضوعي للعالم بذاته، ورأى أن العالم موجود في تصوره فقط، وخارج هذا التصور لا يوجد شيء وكل ما نراه ما هو إلا بدعة ذهنية.

لقد رفض (شوبنهاور) معقولية النظام السائد، وسخر من الفكر الديني حول الحكمة الإلهية الكامنة في صلب الحياة، وذهب إلى أنه حينما يفكر الإنسان فإنه قد يصل إلى معرفة العالم حيث سيدرك بعد معرفته بطلان بواعث الحياة لأنها

---

(35) آرثور شوبنهاور: (1788- 1860) فيلسوف مثالي ألماني كان عدواً للمادية والجدل، وقد شكلت آرائه الأساس الإيديولوجي لفلسفة نيتشه، من أهم مؤلفاته: العالم كإرادة وتصور 1819

لا تمنحه إلا العذاب، (إن الحياة غبية وتخلو من الهدف والمعنى، إن استمرارها لمشروط بقوة عمياء، إنها إرادة الحياة. والإرادة ليست هي السعادة، بل هي العكس من ذلك إنها مصدر كل التناقضات والعذابات والحرمانات والإفقار، الذي يحتل مكانة في حياة الفرد وحياة الكون. النشاط الحياتي مصدر دائم للشر. إن إرادة الحياة ترتبط بمشاعر ورغبات لها صفة الأنانية)<sup>(36)</sup>.

والإنسان عند (شوبنهاور) هو مصدر الألم والتعاسة، ومشاعر اللذة والسعادة بالنسبة إليه هي مشاعر آنية زائلة، بينما تبقى المعاناة هي المضمون الحقيقي للحياة، وحينما يتظاهر الناس بالسعادة فذلك لأن الحياة خداع دائم، ولا يمكن لها أن تحفظ عهدا للناس، وإن فعلت ذلك فإنها لا تلبث أن تظهر فيما بعد ندم الإنسان إلى ما سعى إليه.

إن (شوبنهاور) يواجه العناية الإلهية بإرادة الحياة، ويرى أن الإنسان كان حرا في جميع الأعمال وأخطرها، ومن العبث أن يخلق لنفسه آلهة يعبدها ويرجوها أن تفعل له ما يستطيع هو نفسه فعله بإرادته الشخصية، فمواقفه التراجيدية بهذه الصورة هي تعبير عن جوهر الحياة.

وقد يقع الإنسان في موقف تراجيدي، وقد يستسلم للأهداف العملية ويعمل من أجلها بطمأنينة وجدية دون الاصطدام مع المحيط، لكن هذه الحياة تعد مملة وفارغة، وتكتسب الحياة أهمية عندما تسيطر على الإنسان مشاعر الشهوة، وبتأثيرها يصبح مصيره مصيرا مأساويا<sup>(37)</sup>، فالألم هو حقيقة الحياة الفعلية، وهو

---

(36) أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما - نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة. ضيف

الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 2000 م، ص 213.

(37) ينظر: أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما...، ص 230.

يتجسد نتيجة لأفعال البشر أنفسهم، لاسيما حينما تتقاطع رغبات الأفراد في المجتمع، ويصبح الشر هو قانون الحياة السائد.

ولم تكن أزمة الإنسان بمعزلٍ عن التأثير في تيارَي الحداثة وما بعد الحداثة<sup>(38)</sup> اللذين عنيا وبشكل واضح بوضع رؤية خاصة للوجود والفكر الإنساني، وقد شكل (نيتشه) أهم فلاسفة المشهد الحداثوي، وذلك من خلال طروحاته الفلسفية المتقدمة، حيث رأى ( أن الحداثة - حتى الآن - كانت في انتصار الوعي، استلاب الطاقة الإنسانية التي تنفصل عن نفسها وترتد على نفسها حين تتطابق مع إله، مع قوة غير إنسانية على الإنسان أن يخضع لها. لقد قادت الحداثة إلى العدمية، إلى استنفاد الإنسان الذي أسقطت كل قوته على عالم إلهي، على يد المسيحية، وليس له ما يخصه سوى ضعفه، مما يقود إلى انحطاطه وإلى اضمحلاله المحتوم. إن قلب القيم يفضي إلى نبذ هذا الاستلاب واسترداد الإنسان لكيانه الطبيعي، لطاقته الحيوية، لإرادة القوة لديه<sup>(39)</sup>، وبذلك فإن (نيتشه) يقرّ ومن خلال فلسفته العدمية بموت الحقيقة المطلقة، وأنه لا قيمة للقيم السامية التي ترسخت منذ العصور السالفة، كالإقرار بوجود الإله وبوظيفته، وبضرورة أن يُعبد من قبل الإنسان، لأن هذه القيم أصبحت مع مجيء عصر الحداثة عدماً، ففقدت بذلك معانيها وحقائقها.

---

<sup>(38)</sup> رأى بعض النقاد أن مصطلح ما بعد الحداثة قد إرتبط ظهوره بالحرب العالمية الثانية، ورأى آخرون أن بدايته جاءت مع سقوط جدار برلين عام 1989م. وواقعياً ارتبط ظهوره بحلول عام 1970 بظهور التفكيكية التي نادى بها جاك دريدا، وقد انتشر المصطلح انتشاراً واسعاً بعد أن نشر المفكر الفرنسي (ليوتار) كتابه Condition postmoderne عام 1979، وقد ارتبط المصطلح في الثمانينات ببعض المفكرين منهم: بودريار، دريدا، وفوكو.

<sup>(39)</sup> آلان تورين، نقد الحداثة - الحداثة المظفرة، ج1، ترجمة صيّاح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة، 1998م، ص(137- 138).

ويؤكد (مارتن هيدجر)<sup>(40)</sup> أن أزمة الحداثة قد تبلورت من خلال المآزق الذي وقعت فيه النزعة الإنسانية، فحين نبذت فكرة الإلهية واستبدل بها الإنسان، أصبح الإنسان مركز الكون، فالبشر ينظرون لأنفسهم بأنهم مقياس كل شيء بدلاً من أن يتبينوا الاختلاف في الوجود، وحينئذٍ فليست التكنولوجيا هي المقابل للنزعة الإنسانية، وإنما تعبر عن نزعة الإنسان في التحكم بالطبيعة، يقول (هيدجر): إن جوهر التكنولوجيا ليس تكنولوجيا، والخروج من هذا المآزق يكمن في تفهم وضعيتنا<sup>(41)</sup>.

وفي الوقت الذي نادت به فلسفة (نيتشه) العدمية بموت الإله، أقرت بدلاً منه بظهور الإنسان الأقوى، المتفوق على الجماعة أو (السوبرمان)، حيث اشترط عليه لكي تتحقق حرية أن يتجاوز سلطة الإله ويعلن موته، ويتأكد (نيتشه) على إرادة القوة، فقد خالف المعايير الأخلاقية وذلك حينما وضع القوة بمواجهة البؤس، مما جعل أخلاق البطل واقعة فيما وراء الخير والشر.

إن تبشير (نيتشه) بالإنسان الأقوى، هو دعوة إلى النخبوية، ورفض لظهور الإنسانية الجماعية، ذلك أن الوظيفة الصحيحة للمجتمع تكمن في ولادة تلك القلة من العظماء الذين يحققون المثل الأعلى الأرستقراطي، وليس بالضرورة أن يكون الإنسان المتفوق رجل دولة أو ديكتاتوراً، وإنما أبطال إرادة القوة الحقيقيين هم الأدباء والفنانون كونهم يغنون البشرية روحياً، ويرى البعض أن إنسان (نيتشه) المتفوق هو النموذج المثالي للقائد النازي، وبذلك فهو عدو

---

(40) مارتن هيدجر (1889 - 1976م) فيلسوف الماني ورائد من رواد الفلسفة الوجودية، من

مؤلفاته: الوجود والزمان، ومبدأ العلة

(41) ينظر. السيد ابراهيم، ما بعد الحداثة - نظرة في تاريخ المفهوم، في: الحداثة وما بعد الحداثة،

تحرير. صالح أبو اصبح وآخرون، عمان: جامعة فيلادلفيا، ط1، 2000م، ص61.



للإنسانية ويزدري الجماعة ويعدها مجموعة من العبيد الذين لا يستحقون غير هذا المصير<sup>(42)</sup>، وقد أفضت فلسفة (نيتشه) عن الإنسان الأقوى إلى أن يبلور (هيدجر) الجوهر الحقيقي لفلسفته الوجودية القائمة على الذاتية المحضة، مما كان له الأثر في عد (هيدجر) بأنه فيلسوف الحزب النازي ولاسيما حينما وصف الفوهرر (أدولف هتلر) بأنه الحقيقة الألمانية المتجسدة وقانونها، وهو عنده رمز لمفهوم أكبر هو مفهوم الصفوة المختارة القادرة وحدها على إغناء الوجود وإخصابه.

إن ديالكتيك الإلهي والإنساني عند نيتشه قد أدى في نهاية الأمر إلى اختفاء كل من الله والإنسان وراء شبح الإنسان الأعلى الذي لا هو بالإنسان ولا هو بالله، وهكذا بقي (نيتشه) قلقاً معذباً يراوده الحنين إلى الله ويؤرقه الصعود إلى القمم العليا، وتتنازعه أيضاً رغبة عارمة في الانحدار إلى هاوية العدم، من هنا اتخذ إلحاده طابعاً مشوباً بالحنين إلى الله مغايراً لإلحاد (فيورباخ)، فقد حاول (نيتشه) الاستغناء عن الله، لكنه لم يستطع الاستغناء عن وظيفته، حيث بقي عدو الله الحميم أو صديقه اللدود<sup>(43)</sup>.

إن (نيتشه) ومن خلال إعلانه لموت الإله إنما يقر بولادة الإنسان الأقوى ليقوم بالوظائف الوجودية التي أصبح الإله بمعزل عن القيام بها، وبذلك فهو يقر بأن الإنسان الأقوى هو الإله الجديد البديل عن الإله القديم والذي يتمتع بإرادة القوة التي تتعارض مع إرادة الفعل لبلورة الصراع من أجل الوجود، وكان لإعلان (نيتشه) عن موت الإله أثره ببلورة مقولة (موت الحضارة الغربية) التي

---

(42) ينظر. أ. انيكست، تاريخ دراسة الدراما..، ص(277- 281).

(43) ينظر. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص199.

ترسخت نتيجة لانهايار القيم التقليدية والحقائق الأزلية الأبدية المرتكزة على الديانة المسيحية.

إن القوة الدافعة الكلية للتطور والتي بلورتها فلسفة (نيتشه) من خلال مفهوم إرادة القوة، هي التي عززت عقيدة العود الأبدي لجميع الأشياء مقابل النظرية العلمية للتقدم، ويمكن القول أنه بالنظر إلى حركة التاريخ وارتباطها بعقيدة العود الأبدي، يمكننا أن نتوصل إلى الإقرار بحالة من الموت الوظيفي التي تتأسس نتيجة للتكرار في التاريخ، (وكان نيتشه يؤمن أيضاً بأن عقيدة العود الأبدي هي أقوى تأكيد للحياة. فهي في كل لحظة تربط النهاية بالبداية. وهي تحيا في دائرة العود الأبدي. وقد يتفق أن تكون المسافة التي تفصل النهاية (الموت) عن البدء (ولادة جديدة) مسافة واسعة، ولكنها ليست شيئاً إذا كانت الحياة حياة جديدة، حياة لانهائية في الغالب، وبهذا المعنى حياة خالدة)<sup>(44)</sup>.

ومع كثرة التأملات الفلسفية للوقوف على حقيقة الكائن البشري ووظيفته في الوجود، كان للبرجماتية -التي بدأها (شارلز سوندرز بيرس) (1839-1914)، وتبناها من بعده كل من (وليم جيمس) (1842-1910)، (وجون ديوي) (1859-1952) - موقفها من الإنسان، رافضة الاعتماد على أي آراء فلسفية قبلية في حكمها الوظيفي عليه.

وقد أعلت البرجماتية من شأن الإنسان اجتماعياً وبيولوجياً، فمنحته النفوذ والوظيفة المؤثرة، ولكنها بالمقابل حرمتها من الناحية الروحية، لأن النفس الإنسانية في المنظار البرجماتي نوع من الحقائق، وهي وظيفة وليست شيئاً آخر، فهي رمز سلوكي من نتائج موقف اجتماعي يتحكم في استمرارها أو عدمه، والإنسان معقد

---

<sup>(44)</sup> كارل يسبرز، نهج الفلسفة، ترجمة وتقديم. عادل العوا، دمشق: دارالفكر، 1975م، ص

لا يعدو أن يكون آلة معقدة، وهو كائن حي طبيعي وطبيعته مرنة قابلة للتشكل<sup>(45)</sup>.

ولم تكن الفلسفة الوجودية بمعزل عن التعرض لأزمة الإنسان المعاصر، وقد ظهرت بذورها منذ الفلسفة الإغريقية القديمة، وكان لفلسفة كل من (ديلثي و نيتشه وبرجسون) أثرها في بلورة الفكر الفلسفي الوجودي، و قد أجمعت الدراسات على أن (سورين كيركيجارد) المولود سنة 1813 م هو الأب الحقيقي للوجودية، إذ كان له الفضل في إرساء تعاليمها.

تركز التجربة الوجودية اهتمامها على الإنسان وعلى أن الوسيلة المثلى لمعرفة الإنسان للعالم ترتبط بها، وهذه التجربة تعد ثورة على نظرية المعرفة، ورد فعل ضد الأهمية التي أضفتها عليها الفلسفات العقلية، فإذا كان (رينيه ديكارت) قد قال: (أنا أفكر فأنا إذن موجود)، فإن (كيركيجارد) قد ذهب إلى (أنا أفكر فأنا لست موجوداً) وبذلك فإن الوجودية قد أكدت حالة العجز في المذهب العقلي للفلسفة عن تقديم تفسير سليم لمعنى الوجود الإنساني .

إن الوجودية بوصفها فلسفة للحياة قد أكدت وظيفة الإنسان ودوره في حركة الوجود، وكان للتأزم العميق الذي عاشه الإنسان المعاصر بكل مدركاته أثره في ظهور الأفكار الرئيسة التي دارت حولها الفلسفة الوجودية، إضافة إلى أن ظهورها كان نتيجة للثورة على الانغلاق وفي محاولة لتأكيد قدرة الإنسان التي لا تقهر على مقاومة العدم وتجاوزه، بوصف الإنسان هو الوجود الذي يتوقف وجود العالم على ظهوره من وجهة نظر (سارتر)، والواقع أن عدد الفلسفات

---

<sup>(45)</sup> ينظر. عبد الله حسن الموسوي ، الفلسفة والتربية ومتضمناتها ، في: مستقبل الفلسفة المعاصرة في الوطن العربي والعالم، بغداد: بيت الحكمة، 2002م، ص360.

الوجودية يساوي عدد الفلاسفة الوجوديين، إذ لا يمكن تقديم أنموذج يشتمل على خصائص الفلاسفة كلهم فيجعلهم في نسق واحد.

إن الوجودية فلسفة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشاكل الوجودية التي هي مشاكل إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة والألم والتناهي والاعتراب واليأس، فهي قد قامت من أجل المحافظة على كل ما للإنسان مؤكدة عدم إهدار وجوده في أي بعد من أبعاده .

وتشكل الحرية واتخاذ القرار والمسؤولية موضوعات ترتبط بجوهر الوجود الشخصي ، لأن ما يميز الإنسان عن موجودات الأرض هو ممارسته للحرية، وقدرته على تشكيل مستقبله، فمن خلال اتخاذ القرار الحر و المسؤولية يحقق الإنسان ذاته الحققة، فالذات بوصفها فاعلة تزودنا بالموضوعات الأساسية في الفلسفة الوجودية، في حين أن تراث الفلسفة الغربية -لاسيما منذ ديكارت - قد ركز على الذات الداخلية أي الذات المفكرة<sup>(46)</sup> .

إن الفلسفة الوجودية بتركيزها على عرض الجوانب السلبية من الإنسان إنما تؤكد حالات القلق و البؤس و الإحساس باللاتناهي و العجز إزاء سعي الإنسان الدؤوب لشيء لا يمكن تحقيقه .

وقد قدم (بوخينسكي) في كتابه (مدخل إلى الفكر الفلسفي) ثلاثة حلول فلسفية لمشكلة شعور الإنسان بأنه مرتبط بغاية لا يحققها :

فالحل الأول : أنتشر في القرن التاسع عشر ويكمن في إشباع دافع اللانهاية عند الإنسان بأن يتحد مع شيء آخر أكبر منه ، وخصوصا بالمجتمع، ففشل الفرد وألمه مبرر لأن الإنسانية و الكون سيستمران ، وينقسم هذا إلى قسمين: الأول يرى

---

(46) ينظر: جون ماكوري، الوجودية، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982م، ص15.



بأن المجتمع فقط هو الوجود الحقيقي لا الأفراد، و الثاني يرى أن الأفراد ليسو حقيقة جوهرية بل العلاقات، فالوجود فقط حزم علاقات . وأحل الثاني: وهو المنتشر اليوم لدى الوجوديين والمتمثل بالإنسان الذي ليس له معنى على الإطلاق، انه أحد أخطاء الطبيعة، وهو ألم وعذاب ولغز لا يحل، وسيبقى سؤالاً مثيراً للأسى أمام أنفسنا ذاتها.

أما الحل الثالث: فأصحابه يحذون حذو (أفلاطون) ،اذ لكل شيء عندهم معنى، العالم والإنسان، ولكن فقط بلجوء الإنسان إلى اللامتناهي ليس في هذه الدنيا، بل في حياة أخرى بعد الموت عن طريق الاعتقاد بخلود النفس<sup>(47)</sup>.

لقد ركز البحث الفلسفي على العالم والإنسان والعلاقة بينهما، ولم تنفصل مشكلة معرفة الوجود والبحث في أصل العالم الموضوعي، عن مشكلة الإنسان وأزمته ومكانته في الكون.

وذهب (جارودي) إلى أن الوجودية في فرنسا قد نبتت عن طريق الوجودية الألمانية التي نقلها إلى فرنسا (نيقولاي برديايف) عام 1924 حيث قام بدعاية واسعة لها، ثم تقدمت الوجودية منذ عام 1933م عندما نجح (جبرائيل مارسيل) في توجيه الاهتمام إلى دراسة أفكار (هيدجر) و (يسبرز)، وعندما ترجمت ونشرت في فرنسا مؤلفات (كيركيغارد) بعد الدراسات التي قام بها مهاجر روسي آخر هو (شستوف).

إن الإنسان عند الوجوديين ليس كائناً انفرادياً مغلقاً على ذاته، بل أنه شديد الصلة بالعالم وبالأخرين وذلك من حيث أنه ماهية ناقصة في حاجة إلى

---

(47) ينظر. بوخينسكي، مدخل إلى الفكر الفلسفي، ترجمة. محمد حمدي زقزوق وآخرون، القاهرة: 1973م، ص (113 - 117).

الانفتاح على الغير، فالوجوديون جميعهم يفترضون قيام صلة مزدوجة بين الأنا والغير، فهم من ناحية يرفضون تصور الوجود الإنساني خارج موقف حياتي معين، فالإنسان عندهم لا يمكن أن يفصل عن الموقف الذي يوجد فيه، وهم من ناحية أخرى يقولون بوجود ارتباط بين الأفراد، لأن الارتباط بالآخرين هو الوعاء الذي يضم الوجود الفردي<sup>(48)</sup>، فالوجودية تبدأ من الإنسان لا من الطبيعة، حيث تفسر حركة الإنسان ضمن الإطار العام لحركة الوجود كون الإنسان موجوداً أكثر من كونه مفكراً، إنها فلسفة للذات أكثر منها فلسفة للموضوع فالذات هي التي توجد أولاً، وهي ليست الذات المفكرة وإنما الفاعلة التي تكون مركزاً للشعور، والتي تدرك مباشرة وعيانياً في فعل الوجود المشخص.

ويعد (مارتن هيدجر) من رواد الوجودية الملحدة، وقد تعرض في فلسفته الى دراسة الإشكالية الوظيفية للإنسان في حركة الوجود، حيث ذهب إلى أن فهم مشكلة معنى الوجود لا يمكن أن تتم إلا بتأسيس فهم موضوعي للكائن البشري المشخص في ذاته (الدازاين) كونه يمتاز بامتلائه بالوجود، لذلك فقد أستعان بالمنهج الفينومينولوجي لدراسة الظواهر المرتبطة بالوجود الإنساني كونه يمكن من خلاله سبر أغوارها وتحليل محتوياتها.

وقد حاول (هيدجر) أن يتجاوز نفسه فلسفياً من خلال خطابه عن النزعة الإنسانية عام 1947م ، فقد تحولت فلسفة الوجود في نهاية الأمر إلى فلسفة للكينونة، والأولوية الحقيقية تبدي نفسها في أن الكينونة تنقل نفسها تاريخياً إلى الكائنات البشرية التي لا بد أن تتلائم مع مصيرها التاريخي، أما ساحة الالتقاء بين الكينونة والإنسان فهي اللغة التي قد تلجأ إلى الاستعارة كوسيلة للتعبير، فاللغة

---

(48) ينظر. بوخينسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة. محمد عبد الكريم الوافي، ليبيا - طرابلس: مكتبة الفرجاني، 1968 م، ص 247.

هي سكن الكينونة وفي مستودعها يقيم المفكرون والشعراء، وإذا كانت مثل هذه اللغة الفلسفية التي نادى بها (هيدجر) تقترب من اللغة الشعرية ولديها الأمكانيات في تحويل نفسها إلى فن، فإن (هيدجر) قد حاول أن يجند الفن لخدمة الفلسفة التي رأت فيه القدرة على حل المشكلات المنهجية الباطنة أكثر من قدرته على صياغة مفاهيم جمالية مستقلة.

لقد رأى (هيدجر) أن هناك تداخلاً ما بين الذات المفكرة والواقع الموضوعي واصفاً وظيفة الإدراك بأنها هي التي تعزو الدلالة إلى الموضوع، ولكن شريطة أن يكون الموضوع قابلاً لحمل هذه الدلالة، وقد جادل (هيدجر) استاذة (هوسرل) في أن الذات هي التي تمدنا بالشروط التي تشترط موضوعات التجربة والنظر، غير أنه سرعان ما افترق افتراقه عن سبقوه من الفلاسفة لعزلهم الفلسفة عن التجربة اليومية المعاشة، فالنظر إلى الذات أو الأنا كذات مفارقة على ما ذهب (هوسرل) يغفل وظيفة التجربة الفردية والشروط التاريخية التي تحكم وجود الذات<sup>(49)</sup>.

ولم تكن أفكار (هيدجر) بمعزلٍ عن التأثير في فلسفة البير كامو (1913-1960م) الذي أكد وظيفة الإنسان المتمرد الذي يرفض وجود الله ويتحداه، وهذا الإنسان يعبر عن المضطهدين كونه منهم، حيث يعي حقيقة وجوده ووجود الآخرين، فالتمرد ثورة يعلنها الإنسان على كل من ينكر حقه في الحرية، وهو ليس مجرد احتجاج يقوم به العبد المتمرد ضد سيده الذي يضطهده، إذ (لا يهتم بأن ينكر هذا السيد كإنسان، بل كسيد. إنه ينكر أن يكون لسيده الحق في أن

---

(49) ينظر، سمير اليوسف، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة، عُمان: مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان، مجلة نزوى، العدد 21، يناير 2000م، ص(33-34).

ينكره)<sup>(50)</sup>، وبذلك فإن فلسفة التمرد تقوم على تأكيد وظيفة الإنسان المضطهد بل والتمرد قبل كل شيء على الموت والفناء الذي قدّر عليه.

ويعد (جبريل مارسل)<sup>(51)</sup> من أكثر الفلاسفة الوجوديين التصاقاً بفلسفة (كيركجارد) المؤمنة حيث بدأ مشواره الفلسفي متأثراً بمثالية (هيجل) ثم بلور فلسفة وجودية ذاتية خاصة به في محاولة منه لوضع حل لمشكلة وجود الله الفلسفية.

إن وجود الموجود عند (مارسل) أمر لا جدال فيه، لأن الحقيقة الخفية لـ(أنا موجود) -اللايديكارتية- تؤكد لنا ذلك، فالحقيقة الإنسانية تكشف عن نفسها كحقيقة وجود صائر ومتحوّل على الدوام، وكل فلسفة تنكر هذه الحقيقة وتدعي تفسير الإنسان عن طريق فلسفة محددة الأفكار عاجزة عن فهم وظيفة هذا الإنسان وحقيقة وجوده، ويرى (مارسل) أن تأمل العلاقات الإنسانية، وتأمل حقيقة أحكام (الشخص الثاني) أي أحكام مفهوم (الأنت) اللاموضوعية هي علاقات إبداعية خلّاقة، فالإنسان الوفي يبدع ذاته ويخلقها بالحرية<sup>(52)</sup>.

إن الوجودية قد أعلنت من مكانة الإنسان ووظيفته في الوجود، مركزة على معالجة القضاء والقدر الذي كُتب على المصير الإنساني، حيث كثر الحديث عند الوجوديين عن موضوعات كالموت والمعاناة والتشاؤم، ويمكن ملاحظة ذلك

---

(50) ألبير كامو، الإنسان المتمرد، ترجمة. نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات، ط2، 1980، ص32.

(51) جبريل مارسل: (1889 - 1973م) فيلسوف وكاتب فرنسي، رائد من رواد الوجودية المؤمنة، عمل أستاذاً بجامعة السوربون، من مؤلفاته: يوميات ميتافيزيقية.

(52) ينظر. بوخينسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ص278.



بشكل واضح في فلسفة (كارل يسبرز)<sup>(53)</sup> الذي تأثر بتعاليم الدين المسيحي، حيث انعكس ذلك في فهمه لحقيقة الوجود الإنساني.

وترتبط أفكار (يسبرز) حول الموت بفكرته الحيوية حول موت وظيفة الإنسان في المجتمع المعاصر، ولا يخفي موقفه بأن الجميع صائرون إلى الموت، وأن الخوف من الموت خوف من لا شيء، أو هو خوف مما سيأتي بعد الموت، ولم يخف (يسبرز) تخوفه من المجهول، معلناً أن هناك نهاية مأساوية تنتظر الإنسانية في ظل تهديد القنبلة الذرية، وإزاء ذلك فهو يؤكد ضرورة أن تكون وظيفة السياسي وظيفة إنسانية تقصيه عن كل خياراته التي من شأنها أن توصل الجنس البشري إلى نهاية مشؤومة، (إن تأملات سياسية وأخلاقية كهذه تؤدي إلى فقدان المعنى المتولد من الحياة والموت والتضحية. إن مهمة السياسي هي تأمين الحياة، وهذه المهمة تتطلب توضيحات)<sup>(54)</sup>.

إن (يسبرز) يرى أن وظيفة الإنسان قد تتعزز إذا ما تم تعزيز حالة الأمن والسلام لديه، وحينما تنتهي حريته فإنها تموت وظيفته في الحياة، ويصبح عاجزاً عن لعب دوره الإنساني في ظل سيطرة القوة، إذ (أن فقدان الحرية بسبب الطغيان يذهب بقيمة الحياة نفسها، وإن يكن غير أكيد أن الطغيان يعمر طويلاً. إذن حيال خطر القنبلة الذرية التي قد تبيد كل حياة على الأرض، يبرز خطر القضاء على كل حرية عن طريق الطغيان)<sup>(55)</sup>.

---

(53) كارل يسبرز: (1883- 1969) فيلسوف وجودي ألماني، عمل أستاذاً في جامعة بال، وقد

بدأ حياته طبيباً للأمراض العقلية، من مؤلفاته: العقل والوجود.

(54) كارل يسبرز، القنبلة الذرية ومصير الإنسان، تقديم. كمال الحاج، بيروت: منشورات

عويديات، ط1، 1959م، ص75.

(55) كارل يسبرز، القنبلة الذرية ومصير الإنسان، ص79.

وهذه المخاوف على مصير الإنسان لا تقل عن مخاوف الفيلسوف (برتراند رسل)<sup>(56)</sup> الذي لم يخفِ حالة التعثر المحتملة في مستقبل الإنسان إذا ما اندفعت القوى الكبرى المسيطرة لاتباع سياسات بعيدة عن التفكير السليم قد تقود إلى حرب كونية مدمرة، فقد (لاقت أمم كبيرة عبر التاريخ الاهوال لعدم استعدادها للإعتراف بأن هناك حدوداً لسلطانها. إن فتح العالم والاستيلاء عليه بالقوة طالما كان ارادة حفنة قادت أمة بعد أخرى إلى سقوطها)<sup>(57)</sup>، وهؤلاء هم صنّاع القرار السياسي الذين يحظون بوظيفة تقرير مصير الإنسان ونهاية العالم طبقاً لمصالحهم الشخصية.

ويعدّ كل من (برديائيف) و(شستوف) من اهم الفلاسفة الوجوديين في روسيا، حيث ناقشا في فلسفتهم الأزمات المرتبطة بالإنسان المعاصر ، و(برديائيف) الذي عاش ثورة اكتوبر في روسيا قد نقل موضوعات الحياة الروحية التي تناوّلها (دستيوفسكي) في ادبه وقدمها للمجتمع الباريسي، والتي كانت افكارها ضرباً من افكار الفلسفة الوجودية.

وبقراءتنا المتأنية لفلسفة (برديائيف) نجد أنه قد اهتم اهتماماً بالغاً بمناقشة عزلة الإنسان ودورها السلبي في حركة الوجود، ومثلما ذهب الوجوديون إلى تأكيد وظيفة الإنسان كان موقف (برديائيف) مساوياً لذلك، بل أنه دفع مستوى الإنسان إلى مستوى الخالق رافضاً كل الأفكار الفلسفية التي من شأنها أن تنكر حق الروح في الحرية والاستقلال.

---

(56) برتراند رسل: فيلسوف ورياضي بريطاني شهير وداعية من ابطال الدعوة لحرية الإنسان، ولد عام 1872، واحتل في عصره مقاماً رفيعاً في الحياة الثقافية، أصبح عضواً في مجلس اللوردات، ونال جائزة نوبل للأدب، من مؤلفاته: حكمة الغرب في جزأين.

(57) برتراند رسل، هل للإنسان مستقبل؟ ترجمة. علي حيدر سليمان، بغداد: شركة التايمس للطبع والنشر المساهمة، 1985م، ص62.

ويتعارض موقفه الفلسفي مع مواقف (هيغل) و(شيلنج) اللذين يعدان الإنسان مجرد آله للروح العامة الشاملة، ويؤكد أن لكل انسان رسالة تتضمن تحقيق شخصيته تحقيقاً كاملاً، ومن عيوب الفلسفة المادية في نظره أنها تضعف في الإنسان الشعور برسالته، والإنسان مدعو إلى الحياة الحرة، وقد عد الفلاسفة الحريون الحرية حقاً من حقوق الإنسان، وهي كذلك في رأي (برديايف) الذي وصف الحرية بأنها تعني الخلق، وهي التي تمكن الإنسان من توجيه جهوده إلى قنوات تعود بالخير على الإنسانية<sup>(58)</sup>.

إن فلسفة (برديايف) مشتقة من تصوره للروح الإنسانية التي تقوم على أن الحرية شرط اساسي لتحقيق وظيفة الذات، وفي ضوء ذلك فقد وقف (برديايف) موقفاً معادياً لحالات الاستعباد التي تمارس على الإنسان، كونها تشكل واقعاً من الموت الوظيفي لا يتناسب مع قيم الإنسان ومكانته.

وتبرز أزمة الإنسان في فلسفة (برديايف) من خلال مناقشته لمفهوم العزلة التي قد يعيشها الكائن البشري، إذ أن العزلة تبين كيف تموت وظيفة الإنسان المنعزل في المجتمع حتى يصبح مغرقاً ضمن اجواء توحى بوصوله الى حالة من التشيؤ، وقد ينبثق الشعور بالعزلة من خلال بحث الإنسان المتواصل عن بناء خاص لشخصيته بغض النظر عن اجوائه الانعزالية التي يعيشها، فالعزلة ظاهرة اجتماعية تفترض الشعور بالذات الأخرى، وأكثر أشكالها تطرفاً وكآبة هو ما يعانيه الإنسان في العالم الموضوعي وسط المجتمع.

ومع ذلك فلا يمكن وصف العزلة بأنها نزعة انعزالية، ولا توجد عزلة إلا وكان وجود الذات الأخرى والأنا الأخرى مرادفاً للعالم المجرد الموضوعي، وفي

---

(58) ينظر. نيقولاى برديايف، العزلة والمجتمع، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، ص(6-7).

أعماق عزلته ووجوده التنسكي، ينمو لدى الإنسان الشعور الحاد بشخصيته واصلاته وتفردته، فيتوق للهرب من سجنه الوحيد ليدخل في اتصالٍ روحي مع أنا أخرى، والعزلة المطلقة مرادفة للجحيم والعدم، في حين أن العزلة النسبية تقتضي العجز والسلب، ولكن لها أيضاً جانب إيجابي حينما تعلو على ما هو مألوف ونوعي لتمثل حالة عليا من حالات الأنا<sup>(59)</sup>.

إن موقف (برديائيف) من العزلة، قد نجد له موقفاً مشابهاً عند عالم الاجتماع (كارل منهايم)<sup>(60)</sup> الذي تحدث عن العزلة الاجتماعية وما تحققه من وظائف كالتفرد والتخصص عند الإنسان، مع احتمال أن تحقق العزلة نتيجة أخرى هي التخلف الاجتماعي، فجوهر العزلة يقوم على تقليص العلاقات بين الأفراد والجماعات ومن ثم تقليص وظائفهم.

ويميز (منهايم) بين نوعين من العزلة، أولهما: العزلة المكانية، التي قد تكون خارجية، وقد تحرم الفرد من الاتصال بالآخرين كما يحدث للفرد عند سجنه وإبعاده عن المجتمع. وثانيهما: العزلة العضوية، التي يرجع سببها إلى العيوب العضوية التي يحملها الفرد وتمنعه من تكوين التفاعلات مع الآخرين كالعمى والطرش، ويعبر الموسيقار (بيتهوفن) عن هذه الحقيقة بوضوح عندما يقول: إن فقدان الحاسة السمع جعلني أعيش في المنفى<sup>(61)</sup>، وبذلك فإن العزلة بنوعها المكاني والعضوي هي تعبير عن حالة من موت الوظيفة عند الإنسان، كونها تعبر عن تضائل مهامه الوظيفية في المجتمع نتيجة لعدم نجاحه في تحقيق

---

(59) ينظر. نيقولاي برديائيف، العزلة والمجتمع، ص 94.

(60) كارل منهايم: (1893 - 1947) أستاذ علم الاجتماع في جامعة لندن، من مؤلفاته: الايديولوجيا والطوبائية، والفرد والمجتمع في عصر إعادة البناء.

(61) ينظر. كارل منهايم، العزلة الاجتماعية، ترجمة. إحسان محمد الحسن، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، 1993، ص 4.



الاتصال والتواصل مع الآخرين لظرف خارج عن إرادته كالسجن الذي يفرض عليه نطاقاً من الوحدة، أو نتيجة لمركب النقص الذي يؤثر على الإنسان سلباً، فلا يمكنه من القيام بوظائفه جميعها.

أما (باولو فرايري)<sup>(62)</sup> فقد ناقش في كتاباته واقع الإنسان في العالم الثالث في ضوء سيطرة البؤس والفقر، والذي أثر تأثيراً بالغاً على أنسنة الإنسان التي (ما تزال ترزح تحت وطأة الظلم والاستغلال والقهر والعنف الذي يمارسه القاهرون. وعلى الرغم من ذلك فإن حقيقتها تتأكد بندايات المجهورين للحرية والعدالة، ونضالهم المستمر من أجل استعادة إنسانيتهم الضائعة، فالأنسنة لا تتميز حقيقة أولئك الذين سلبوا إنسانيتهم فحسب، بل أيضاً وبطريق أخرى حقيقة أولئك السالبيين، ذلك أن الأنسنة في جوهرها إخلال بقدرة الإنسان على أن يمارس وجوداً بشرياً متكاملًا)<sup>(63)</sup>.

لقد حاول (فرايري) في فلسفته أن يعبر عن تجربة إنسانية حية ذات رؤية ثابتة تتناول أوضاع المجهورين وأحتياجاتهم في زمن سيطر فيه صراع الأيدولوجيات، واستتب القهر والاستلاب والتخلف كمظاهر سلبية سيطرت على المجتمع.

لقد اتخذت معظم النظريات الفلسفية المعاصرة من مقولة (موت الإنسان) أساساً نظرياً في تناولها لأزمة الإنسان وإشكاليته الوظيفية في الوجود،

---

<sup>(62)</sup> باولو فرايري: مفكر ومصلح اجتماعي ومعلم برازيلي، ولد عام 1921م في (ريساييف) التي كانت أكثر المراكز بؤساً وفقراً في دول العالم الثالث، حصل على الدكتوراه وعمل مدرساً لمحو الأمية، وقد ألفت نظرياته حول التعليم السلطات البرازيلية، من أهم مؤلفاته: تعليم المجهورين.

<sup>(63)</sup> باولو فرايري، تعليم المجهورين، ترجمة. يوسف نور عوض، بيروت: دار القلم، ط1، 1980، ص27.

لا سيما في ظل سيطرة السلطة واستحواذها على الإنسان والمجتمع، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن مقولة (موت الإنسان) قد ارتبطت بالزرعة البنيوية، وقد كان لـ(الكسندر كوجيف) وجهة نظره حول هذه المقولة، إذ (ليس المقصود عنده بهذا الموت نبوءة كارثية كونية أو بيولوجية، وإنما معناه موت ذلك الكائن الذي يحمل (... ) سلطة التغيير والتجديد)<sup>(64)</sup>.

وكان مما عزز نهاية البنيوية هو أنها قد عبرت عن موت الذات الإنسانية الفاعلة، إذ أن الفاعلية الإنسانية تتوقف عن أداء وظيفتها (حتى ليغدو النموذج اللغوي بديلاً للمطلق الافلاطوني وهكذا تنسحق الذات الإنسانية أمام الجبروت الجبري لسلطة الأنساق البنيوية المتحكمة. ويكاد الإنسان يستحيل ضمن هذا النظام الصارم إلى مغرب حقيقي، لا نتيجة لهيمنة (صنمية البضاعة) والآلة - كما هو الحال في عوامل الاغتراب أو الاستلاب في النظام الرأسمالي - بل نتيجة لتسلط النموذج اللغوي على حياة الإنسان وحرية)<sup>(65)</sup>.

وقد تعززت مقولة موت وظيفة الإنسان من خلال ظهور أحداث ثورة الطلبة في فرنسا عام 1968، إذ تأثر اتباعها بأفكار (هربرت ماركوز) الفلسفية، ومما يثير الانتباه بالفعل في هذه الثورة، هو حضور (خطاب قاتل)، خطاب أعلن موت كثير من القداسات بل أعلن موته، إذ ترسخت في الساحة الثقافية الفرنسية خطابات حول (موت الإنسان)، (موت المؤلف).. والتي بلورها خطاب (موت الإله). ومما أكدت عليه بلاغات مايو 1968 هو (موت الطالب نفسه، يقول

---

<sup>(64)</sup> مجموعة من المفكرين، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة - حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ترجمة. محمد الشيخ وياسر الطائري، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1996م، ص(127- 128).

<sup>(65)</sup> فاضل تامر، اللغة الثانية - في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص(147- 148).

أحد هذه البلاغات: (ليس هناك مطلقاً مشكل طلابي، إن مفهوم الطالب أصبح مفهوماً رثاً.. لنلغ أنفسنا كمسيّرين مستقبلاً، ولنصبح عمالاً). غير أن هذا البلاغ ما يفتأ يؤكد على (موت العامل) نفسه: لقد أصبح الطالب بورليتاري البرجوازية، وأصبح العامل (برجوازي) العالم الثالث<sup>(66)</sup>.

إن هذه الخطابات التي تعلن (موت الإنسان)، ومن ثم (موت الطالب) و(موت العامل)، هي لاتعني بأي شكل من الأشكال الموت في إطاره الفيزيائي، وإنما هي شكل من أشكال الموت بمفهومه الوظيفي، ومما يحيل إلى قول ذلك، أن الإنسان قد فقد ميكانيزمات الدفاع عن نفسه في ظل استحواذ السلطة، حتى وصل إلى حالة من العجز لم تمكنه من القيام بوظيفته الإنسانية التي من المفترض عليه القيام بها.

غير أنه في (موت العامل) هناك (موت الأب) و(موت الأم) و(موت الأسرة): إن الأسرة نفسها اسطورة حية، داخلها لا يمكن أن يوجد أي استقلال حقيقي، إن الأسرة هي الاستلاب نفسه لأنها بؤرة التميّز الوظيفي للأشخاص، وبؤرة تراتبية الوظائف<sup>(67)</sup>، وهكذا فالإعلان عن (موت العامل) يأتي كإعلان عن موت وظيفته كفرد أساسي من أفراد طبقة البورليتاريا، التي انسلخ عنها حينما تحقق له التميّز الوظيفي والمادي، وليس ذلك فقط، بل انسلخ عن أسرته التي ينتمي إليها.

---

<sup>(66)</sup> ينظر. محمد الشيخ، المثقف والسلطة - دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، بيروت: دار الطليعة، ط1، 1991، ص(82- 83) نقلاً عن:

- Sylvain Zegel: "Lesid'ees demai" op. Cit P. 91-92.

<sup>(67)</sup> ينظر. محمد الشيخ، المثقف والسلطة...، ص(82- 83).

لقد شكلت مقولة (موت الإنسان) مرتكزاً أساسياً لفلسفة (ميشيل فوكو)<sup>(68)</sup>، الذي رأى في أن الإعلان عن (موت الإنسان) من اختلاق فكر نهاية القرن الثامن عشر وفي ضوء تنظيرات (فريدريك نيتشه) في كتابه (أصل الأخلاق)، أعلن (فوكو) أن العلوم الإنسانية تشكل ألواناً من خطاب القوة، تقوم بممارسة عملياتها علينا، وتصنفنا ضمن بيئة غريبة عنا، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال نظم القمع الجنسي وحياة السجون.

إن السجن بوصفه نتاج الخطاب الحديث الخاص بالجريمة، يصلح أنموذجاً للمجتمع المضبوط الذي يشكل السجن أول مظاهره المؤسسية، وقد كانت سجون القرن التاسع عشر شديدة التنظيم وتخضع لنظام هرمي صارم، وكان السجن فيها يوضع تحت المراقبة والضبط والتعليم بشكل دائم من أجل أن يتحول إلى ما تريد السلطة، إلى فرد مطيع، منتج، منتظم، حي الضمير، وبكلمة واحدة إلى شخص عادي في كل النواحي<sup>(69)</sup>.

ويدعو (فوكو) من خلال خطابه الفلسفي إلى (عودة الذات)، وقد ذهب في أعماله إلى تأكيد محاولة إعادة بناء ذات الفرد التي همشها الغرب من خلال اتباع أشكال عديدة من القمع، حيث شكلت ممارسات السلطة تأثيراً مباشراً عليه، (فالجسد مجال انتاج النظام والانتظام، ووطن ممارسة السلطة سلطاتها عبر تكنولوجيا لغوية (الخطاب). يمكننا القول أن السلطة تكتب نصها بالخطاب على

---

<sup>(68)</sup> ميشيل فوكو؛ ولد عام 1926، درس الفلسفة في جامعة كليرمونت فراند، انتقل عام 1970

إلى باريس، حيث اشتغل استاذاً لتاريخ النظم الفكرية في الكوليج دي فرانس، من مؤلفاته: علم آثار المعرفة، نظام الأشياء، والجنون والحضارة.

<sup>(69)</sup> ينظر. هيدن وايت، البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة. محمد عصفور، تحرير جون ستروك، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996م، ص(145- 146).



صحيفة الجسد، فهي تحضر من حيث تغيب، وتحتفل بالجسد عن طريق الاستحواذ عليه من خلال افتتاحه بالكلام، فيهم داخل الخطاب ويأسره ويضبطه<sup>(70)</sup>.

إن التكنولوجيا السياسية للجسد تسهم في حقيقتها في عملية تكون الجسد، ولكن كل فعل تقوم به السلطة لا يمكن أن يتخذ صفته السلطوية إلا إذا كان على الجسد وفي الجسد، فقد أكد (فوكو) أنه لكي يؤكد الجسد حضوره، فإنه من الضروري أن يكون جسداً ليناً، إذ بالإمكان أن يهيئ ذلك الجسد لأن يكون جسداً منتجاً وخاضعاً (كآلة: فترويضه، وزيادة قدراته، وانتزاع قواه، والنمو المتوازي لفائدته وطواعيته، ودمجه في أنظمة مراقبة فعالة واقتصادية، كل ذلك أمنت إجراءات سلطوية تميز الأنظمة أو قواعد الانضباط: أنها سياسة تشريحية للجسم البشري)<sup>(71)</sup>.

وبعد ثورة أيار/مايو في فرنسا عام 1968م، بدأ (فوكو) بالتقليل من أهمية الخطاب، وبلور مفاهيمه حول السلطة وأشكال السيطرة والاستحواذ على الجسد الذي غرق فعلياً في الميدان السياسي ليعبر في النهاية عن أزمة الإنسان في ظل سيطرة السلطة، وعدم اتخاذ لوجود معين في العالم، مما أدى إلى انتفاء جوهره وصفاته الموضوعية، وبما أن (فوكو) قد ارتكز في فلسفته على مقولة (موت الإنسان)، فإنه أيضاً قد انتهى إلى الاعلان عن (موت السياسة) الذي جاء تأكيداً لانتهاء عصر الثورات.

---

(70) محمد علي الكبيسي ، ميشال فوكو- تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة،

تكنولوجيا السيطرة على الجسد، تونس: دار سیراس للنشر، 1993، ص60.

(71) ميشيل فوكو ، ارادة المعرفة، ترجمة. مطاع صفدي وجورج ابي صالح، بيروت: مركز الانماء

القومي، 1990م، ص141.

ولم تكن (التفكيكية) بمعزل عن أزمة الانسان المعاصر، حيث تأثر فيلسوفها الأول (جاك دريدا)<sup>(72)</sup> باعلان (نيتشه) عن (موت الحقيقة المطلقة)، واصفاً إياها بأنها مجازات قديمة، ولا يمكن أن تؤسس الضمانة الأكيدة لأي مقولة علمية بأنها تقوم على الحقيقة، وقد فعل (دريدا) الشيء نفسه في مجال تفسير النصوص، حيث قوَّض مرجعية المؤلف من جذورها، (ومعنى ذلك أنه لا يستطيع المؤلف أن يفرض على النصوص المعاني التي يريدتها هو، العقل يجدد النصوص على نحو دائم، وهذا شيء صار به مفهوم التفكيك جزءاً أساسياً من تفكير ما بعد المودرنية، كذلك فالنصوص ليست انتاج أصحابها وحدهم، فهذه النصوص تتقاطع مع نصوص أخرى لها هيمنة عليها، على النحاء لا يمكن أن نمنع عنها اللثام. ومهمة التفكيك (...) أن يثير أسئلة لا تهدأ حول هذه النصوص وغيرها من نصوص الآخرين، مهمته انكار أن أي نص له وجود ثابت أو مستقر)<sup>(73)</sup>.

وتعد نظرية التفكيك Seconstruction أهم الحركات التي ظهرت بعد البنيوية، حيث أثارت زوبعة من الجدل حينما اهتمت بنقل البحث من اللغة إلى الكتابة، معطية النص المكتوب تصوراً غير اعتيادياً، ومن الملاحظ أن التفكيكية قد اتخذت من وظيفة التمركز منطلقاً أساسياً في بلورة مفهومها الفلسفي، وقد ارتبط مفهوم التمركز بالمركزية الغربية، وضمن منظورها الفلسفي الواسع العميق، الذي انطلق من ترسيخ وظيفة الغرب والإنسان الغربي عموماً، (وتتجلى اشكالية هذا المفهوم من أنه تقصّد أن يؤسس وجهة نظر حول الغرب،

---

(72) جاك دريدا: فرنسي الأصل ولد في الجزائر سنة 1930، درس الفلسفة في باريس من مؤلفاته:

أصل الهندسة، في الكتابة، والكلام والظواهر.

(73) السيد ابراهيم، ما بعد الحداثة - نظرة في تاريخ المفهوم...، ص(58-59).

بناءً على إعادة انتاج مكونات تاريخية، توافق رؤيته، معتبراً اياها جذوراً خاصة به، ومستحوذاً في الوقت نفسه على كل الإشعاعات الحضارية القديمة، وقاطعاً أواصر الصلة بينها وبين المحاضن التي احتضنت نشأتها، إلى ذلك تقصد ذلك المفهوم، أن يمارس اقضاءً لكل ما هو ليس غربياً، دافعاً به إلى خارج الفلك التاريخي الذي أصاب الغرب مركزه<sup>(74)</sup>.

لقد نشأت التفكيكية محكومة بالوظيفة، وبما أن الوظيفة مسبقة فيها، فإن النسق هنا لا يبنى الا باحكام وظيفته، وقد ذهبت التفكيكية الى تحليل النصوص وكسر الانغلاق الذي بلورته البنيوية انطلاقاً من وظيفة المركز وحركته باتجاه الآخر، مما منح المساحة للخارج، وفتح الآفاق نحو التأويل.

إن (دريدا) قد انطلق في نظريته من ان مفهومي الكلام والكتابة التقليديين هما (متمركزان حول اللوغوس)، الذي يعني به ما هو متجه ميتافيزيقياً، أو ما هو متجه لاهوتياً، والحق أن (التمركز حول اللوغوس) هو (تمركز حول الصوت)، وكلاهما يركزان على الصوت، لأن هذين المفهومين يتولدان من الاعتقاد القائل أن الصوت يتوسط بين العقل الإنساني والواقع المتعالي، ونلاحظ في التفكيك أن ثمة عنصراً آخر هو (التمركز حول الكتابة) الذي يعني انتقال الأهمية من الكلام إلى الكتابة<sup>(75)</sup>.

إن تأكيد التفكيكية على وظيفة المركز وحركته باتجاه الآخر، قد سمح بخلق عمليتي التشظي والتوالد لمراكز جديدة، فجسد (دريدا) بذلك معارضة

---

(74) عبدالله ابراهيم، المركزية الغربية - اشكالية التكون والتمركز حول الذات، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998، ص13.

(75) ينظر. سنكران رافيندران، جاك دريدا ونظرية التفكيك، ترجمة. خالدة حامد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 34، 2001م، ص57.

شديدة للمفهوم الغربي الذي وصف بأنه تأكيدٌ لفكرة العولمة من خلال جعل الغرب هم المركز، بينما يدور الآخرون حولهم وفي فلكتهم ضمن نظام يؤكد تبعيتهم الوظيفية، وحالة الاستحواذ والعبودية التي تمارس عليهم.

ومع إنهيار الإنمواذج الماركسي اللينيني للديمقراطية الذي كان سائدا من خلال المعسكر الشرقي بدأ الإنمواذج الليبرالي الغربي يأخذ وظيفة حقيقية في العالم من خلال ظهور نظريات تبشر بانتصار الحضارة الغربية ووجوب تعميمها لتشمل العالم أجمع كمقولة (نهاية التاريخ) التي جاء بها (فرانسيس فوكوياما)<sup>(76)</sup> ومقولة (صدام الحضارات) لـ (صموئيل هانتغتون) وقد أثارت هاتان النظريتان المخاوف كونهما صدرتا عن جهات معتمدة داخل الولايات الامريكية لتعبر بذلك عن السياسة الأمريكية المستقبلية التي تتميز بالعداء الشديد للإسلام والرغبة في الهيمنة على المجتمعات بممارسة دور أحادي الجانب يرتبط بتغيير موازين القوى وإرادة الهيمنة.

وفي العام الذي إنهار فيه الاتحاد السوفياتي، بدأت تنظيرات (فوكوياما) تأخذ طريقها إلى النور، حيث اتخذ من تنظيرات عددٍ من الفلاسفة أمثال: هيغل وماركس وكومت أرضية للإنطلاق في حديثه عن فكرة نهاية التاريخ، فقد تحدث (هيغل) بأن نهاية التاريخ قد تحققت فعلا عام 1806 م وذلك عندما انهزمت القوات الروسية أمام جيش (نابليون بونابرت) حامل لواء شعارات الثورة الفرنسية التي أزالـت حالة التناقض فيما بين السيد والعبد ورفعت الدعوات الخاصة بالحرية والإخاء والمساواة.

---

<sup>(76)</sup> فرانسيس فوكوياما: ياباني الأصل أمريكي الجنسية، أثار مقالـه (هل هي نهاية التاريخ) 1989م زوبعة وصدمة فكرية، فعاد وأصدر كتابه (نهاية التاريخ)، حصل على شهادة الدكتوراة من جامعة (هارفارد)، شغل منصب نائب مدير قسم التخطيط والسياسة في وزارة الخارجية الأمريكية.



وفي هذا الصدد يؤكد ( ايرفينك كر يستول ) بأن أغلبنا هييجليون من حيث لا ندري كوننا نؤمن بالنسبية التاريخية للحقيقة ، وكل من يقبل ذلك فهو يواجه سؤال نهاية التاريخ حتى لو أنه لا يدرك ذلك ، وبالنسبة لأصحاب مذهب التاريخية يوجد منفضات من هذا المأزق ، أولهما : تنويه (هيجل ) بأن التاريخ قد بلغ نهايته ، وثانيهما : تنويه ( نيتشه ) واتباعه في القرن العشرين أمثال ( هيدجر ) الذي قبل بعواقب التاريخية الراديكالية ، وأدرك أنها تجعل من المحال قبول أي نوع من الأخلاقية أو الأدبية<sup>(77)</sup>.

وتأتي دراسة (فوكوياما) (والقرن العشرون يوشك على نهايته، ومع هذا وذاك يتزايد الحديث عن نهاية الأشياء: نهاية القرن، نهاية العالم، نهاية التاريخ. انها تجيء (...)) في جو مهيب أكثر من أي وقت على مدى العقود الماضية، والعقول فيه مهياة قبل الآذان للإستماع إلى النبوءات<sup>(78)</sup>.

ويمكن القول أن (فوكوياما) قد انطلق من غاية الإنسان الغربي التي تجسد وظيفته، وتحقق له اعتراف الآخرين، وبذلك فقد انتهى التاريخ، ونهاية التاريخ هنا لا تعني نهاية الأحداث الدنيوية، بل نهاية التفكير البشري بهذه المبادئ، لأن الوظيفة التي يريد الغرب الأمريكي الوصول إلى تحقيقها قد تحققت بسقوط الإنموذج الماركسي اللينيني، كأنموذج أخذ السيادة ضمن الفكر الأيدولوجي للقرن العشرين، وقيام الديمقراطية الرأسمالية الحرة كأنموذج نقيض له.

وقد عزا (ريجيس دوبريه) في كتابه الموسوم (الميدولوجيا : علم الإعلام العام)، سقوط الأفكار الأيدولوجية الشيوعية إلى انتصار الفيدولوجيا على

---

<sup>(77)</sup> ينظر. فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ - الرد على المنتقدين، بدون مترجم، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة أفاق عربية ، العدد 11 ، تشرين الثاني 1990م، ص41.

<sup>(78)</sup> وليد خالد أحمد، فوكوياما ونهاية العبث بالتاريخ ، بغداد: ملتقى الرواد ، مجلة الرواد، العدد 3، 1998، ص151.

الأيدلوجيا، أي انتصار الاستهلاك الفوري الذي يروج له التليفزيون على الأفكار والمبادئ والقناعات، فمع (حضارة التكنولوجيا، ينتقل المستقبل من التركيز على الإنسان إلى التركيز على الأشياء، ويعيش أزمة التدهور الذي بات يطبع الأنموذج الغربي، الذي يقدم النظام في صورة فوضى بلا حدود، والتقدم في صورة ثورات معرفية لا ضابط إنسانيا لها، ويجعل انكماش المسافات بين البلدان يتم على حساب اتساعها بين البشر، ويحتل رأس المال محل قيمة العمل، ويطرد قانون السوق الرأسمالي قوانين الحق والعدالة، وتأتي العولمة في ثوب هيمنة عالمية، والتقدم المادي على حساب القيم الحضارية وقانون الربح كمعيار للحقيقة)<sup>(79)</sup>، لذلك جاءت نظريات (فوكوياما) مرتبطة بقدر من جنون العظمة والوهم الذي تعيشه الولايات المتحدة بصفتها القوة العسكرية والإعلامية الأعظم في العالم، والتي تتعامل مع تعقيداته وتوجهاته برؤية خاصة تتقاطع على الأغلب مع رؤية شعوبه المسحوقة وتصوراتها.

ويرى (فوكوياما) أن الجنس البشري كما لو كان قطاراً طويلاً من العربات الخشبية التي تجرها الجياد عبر الصحراء، ومتجهة نحو المدينة، بعض العربات حددت وجهتها بدقة، ووصلت إليها بأسرع ما يمكن، والبعض الآخر هاجمها الهنود الحمر فضلت الطريق، والبعض الثالث أنهكتها الرحلة فاختارت مكاناً وسط الصحراء للإقامة فيه وتنازلت عن فكرة الوصول للمدينة، ليجد الجميع أنفسهم في النهاية مجبرين على استعمال الطريق نفسه للوصول إلى غاياتهم، وفعلاً تصل العربات في النهاية إلى المدينة مع اختلاف في توقيت

---

<sup>(79)</sup> إلياس فرح، المستقبل في منظور صدام حسين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة أفاق

عربية، العدد، 7، 8، تموز-أب 2000، ص 7.

وصولها، التي تعني سرعة أو بطئ وصولها إلى الديمقراطية الليبرالية<sup>(80)</sup>، وبذلك فهو يمنح الوظيفة للإنسان الأمريكي في الوقت الذي يقرّ فيه بموت وظيفة الإنسان في دول العالم الثالث.

إن (فوكوياما) قد انطلق في تصوراته من مفهوم غربي مركزي تماما متجاهلا إمكانيات العالم الثالث وقدراته في تحقيق التطور، ويرى انه بينما شابت أشكال الحكم السياسية السابقة - كالماركسية مثلا - العيوب والانتهاكات الخطيرة، فإن النموذج الليبرالي للديمقراطية يخلو في جوهره من هذه التناقضات والثغرات، وهو يعد أكثر أشكال الحكم قدرة على الصمود والاستمرارية.

وقد استشهد (فوكوياما) بما جاء به (الكسندر كوجيف) من انطباعات بعد زيارته لليابان، حينما علق على اختفاء المضامين السياسية والاقتصادية من الممارسات الاجتماعية للإنسان الياباني إذ انه بازدهار حكم (شوجون هيدشي) في القرن الخامس عشر، واستتباب الأمن والسلم لعدة قرون، لم تكن الطبقات العليا والسفلى تفكر في صراع مع بعضها، ولم يكن الناس مضطرين للعمل الشاق، فبدلا من ممارسة الحب واللعب غريزيا كصغار الحيوانات، اظهروا إمكانية الاستمرار في كونهم بشرا باختراع حشد من الفنون الخالية تماما من المضمون منها: مسرح النور وتنسيق الزهور، وطقوس تناول الشاي التي لم تكن تخدم أي غرض سياسي أو اقتصادي صريح، وحتى مغزاها الرمزي قد غاب عن الذاكرة بمضي الوقت، ومع ذلك فهي ميدان للتفاخر الشكلي في عالم تجسمت فيه الصراعات حول المسائل الكبيرة، وبالتالي يمكن أن يستمر النشاط الإنساني حتى

---

(80) ينظر. فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ، ترجمة. حسين الشيخ، بيروت: دار العلوم العربية، 1993، ص (278- 279).

بعد نهاية التاريخ<sup>(81)</sup>، لكن هذا النشاط قد لا يحقق على الأغلب تقدماً في عجلة التطور الإنساني لهذه الشعوب، إذا ما نظرنا في أن الغاية منه قد تأتي لملئ أوقات الفراغ، أو لتحقيق مصلحة ذاتية آنية في ظل الشعور بالنقص والانحدار.

وجاء التهميش الواضح لوظيفة الإنسان في العالم الثالث، ضمن ضرورات فكرية تتناسب مع توجهات (فوكوياما) المرتبطة بالسلطة السياسية في أمريكا، والتي تعد هذا العالم ثانوياً، وبذلك فإن (فوكوياما) قد تجاهل حالات التجدد والانبعاث والحدثة التي تحتويها الأمم، بإبقاءه على النموذج الديمقراطي الليبرالي بوصفه يشكل نقطة النهاية في التطور الايدولوجي للإنسانية، والصورة النهائية لنظام الحكم البشري.

ومع اعتراف (فوكوياما) بإمكانية وجود أكثر من نهاية للتاريخ، تتحقق عند اشباع الاحتياجات الضرورية للبشر، فإن اعتقاده اليقيني الراسخ بمصادقية الديمقراطية الليبرالية كشكل نهائي لنظام الحكم البشري، جعله يرى نهاية التاريخ من خلالها وحدها. فإذا كان في اعتقاد كل من (هيجل) و(ماركس) أن للتاريخ نهاية: يقوم في الدولة الليبرالية عند (هيجل)، ويقوم في المجتمع الشيوعي عند (ماركس)، فانه بسقوط الشيوعية سقطت بالتالي فرضية (ماركس) عند (فوكوياما)<sup>(82)</sup>.

وإذا كان (فوكوياما) قد انطلق من دور (هيجل) في إدراك المسار العام لتاريخ البشرية على أساس من مبدأ الصراع من أجل نيل الاعتراف والتقدير،

---

<sup>(81)</sup> ينظر. محمد مجدي الجزيري، من البراكسيس الماركسي الى النشاط الإنساني عند فوكوياما، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة إبداع، العددان الثاني والثالث، فبراير ومارس 1999م، ص 27.

<sup>(82)</sup> ينظر. المصدر نفسه، ص 25.



فان (هربرت ماركوز) قد اتجه إلى تأكيد الطابع الثوري التحرري للعقل عند (هيجل) كنقيض مباشر لكل نزعة وضعية محافظة، ولم يكتف بإدانة الشيوعية وتأكيده رفض (ماركس) لإمكانية أن يصبح العمل لعباً، بل أدان أيضاً الرأسمالية في دمجها للطبقة العاملة والمنظمات العمالية بنظاتها، وبالتالي نحو التفرقة بين المصلحة الحقيقية والمصلحة المباشرة للمستغلين مما أدى إلى التعايش مع ظاهرة القمع في المجتمع الرأسمالي<sup>(83)</sup>.

إن المسألة التي يطرحها (فوكوياما) هي مسألة تتكشف وتتضح أبعادها من خلال طرحه للنموذج الذي يمثل صورة العالم وكأنها صورته متجاهلاً وبشكل سافر للآخر، ومحاولاً طمس هويته وشخصيته الحضارية وإغائها للمستقبل على أنه حقلاً مشتركاً للحضارات الإنسانية.

إن هذه النهاية للتاريخ هي ذات بعدين اثنين، واحد يشير إلى أن التاريخ انتهى إلى (قمته) فيما يخص البدائل والرهانات التاريخية، بحيث لم يعد ممكناً أن يتجاوز النظام الأمريكي الرأسمالي العولمي، وأن يستبدل من موقع نظام اقتصادي سياسي آخر، كائناً ما كانت تسميته، والبعد الآخر يقوم على أن الزمن التاريخي لن يتوقف في هذا النظام الأمريكي، ولكنه - في الوقت نفسه - لن يكون قابلاً لإنجاز عملية الاستبدال والتجاوز تلك<sup>(84)</sup>.

ولم ينكر (فوكوياما) الخطر الذي يتهدد الليبرالية العصرية والذي يكمن في الشيوعية ذاتها والاسلام وايدولوجيات أخرى جديدة، وهو لا يعني بذلك ايدولوجيات الفكر القومي في العالم الثالث الذي ألغيت ضمناً وظيفته، وإنما

---

(83) محمد مجدي الجزيري، من البراكسيس الماركسي الى النشاط الإنساني عند فوكوياما، ص 27.

(84) ينظر. طيب تيزيني، بيان في النهضة والتطوير العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، العدد 3، يناير - مارس 2001 م، ص 58.

يعني ايدولوجيات خاصة بالمجتمع الغربي، اذ من شأن القومية المحلية أن تطلق شرارة النزاع في العالم كما حدث في البلقان على حد تعبيره، وحول ذلك (يشير الفيلسوف السياسي (آلان بلوم) الى أنه ما يزال يمكن أن، تنشأ نزعة قومية شرسة من هذا الصنف حتى في قلب اوروبا، نتيجة اتساع أحد الاحزاب اليمينية المناوئة للهجرة الأجنبية القائمة الآن في فرنسا أو ألمانيا، وقد اشار آخرون إلى أن حركة السلام الأخضر تضم امكانات مماثلة)<sup>(85)</sup>.

إن توجهات (فوكوياما) المشبوهة هي في بعضها ترسيخ لظاهرة التشيؤ المعاصرة التي تعود جذورها ايضاً إلى فلسفة (هيجل) الذي وصف الإنسان بأنه لا يستطيع معرفة الحقيقة وممارسة وظيفته إلا إذا خرج عن نطاق عالمه المتشيء، بينما ذهب الماركسيون الى أن ظاهرة التشيؤ تعبّر في حقيقتها عن تلك العلاقات الإنسانية في العالم الرأسمالي والتي تبدو وكأنها علاقات بين اشياء، وبذلك فهي ترسخ حالة الموت في بعض وظائف الإنسان التي يفترض به أن يقوم بها، (ولعل أفضل تعريف للتشيؤ هو تحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، واتخاذها لوجود مستقل، واكتسابها لصفات غامضة غير إنسانية. وهذه الفكرة تشكل نقداً أخلاقياً قوياً للنظام الرأسمالي، تجعله نظاماً يحوّل البشر إلى أشياء يمكن أن تباع وتشتري)<sup>(86)</sup>.

وفي ظل حضارة التكنولوجيا المعاصرة، تجسدت بشكل واضح عملية التركيز على الأشياء واغفال وظيفة الإنسان الذي بات يعيش أزمة حقيقية في ظل الخواء الفكري والثقافي وظاهرة انتشار المسوخ، ويمكن القول أن (التحوّل المخيف

---

(85) فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ - الرد على المنتقدين، ص 41.

(86) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة. محمد حسين غلوم،

الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999، ص 309.

والكبير باتجاه المسوخ، والذي يخيف أصحاب العقول اليقظة، هو تحول الإنسان إلى مجرد عقل الكتروني (حاسوب)، لنقل إلى كرة زجاجية، إنها هجرة الإنسان من جلده، في (عربته الأخيرة) أي من جهازه العضلي التعب والمترهل على حد تعبير الفرنسي (بول فيريليو)، باتجاه كرة زجاجية أكثر تطوراً من دماغه، وأفضل تزوداً مما في الأصل، عندها سوف يصبح المرء بحق أضحية على مذبح المسوخ الجديدة التي يحذر منها الأديب الإسباني ساراماجو<sup>(87)</sup>، وتبقى عملية إنتاج المسوخ في الثقافة شاهداً على حالة الخواء الثقافي لاسيما تلك التي يعيشها الإنسان الأوروبي وإنسان العالم الثالث، في الوقت الذي تتصاعد فيه الأمركة لتأخذ وظيفتها على حساب وجودنا وهويتنا وثقافتنا الشعبية ونمط حياتنا.

إن ( فوكوياما ) قد عرض في مقولته الاستفزازية المتمثلة بنهاية التاريخ ، حالة الانتهاء المفترض لأيدلوجيات متعددة ولنظريات سياسية واقتصادية تتجاوز في جوهرها الخفي الأيدلوجيا الماركسية ، و تحقق انتشارا واسعا بين أفراد الجنس البشري، ولكن في ظل الأمركة تأتي أفكار ( فوكوياما ) في محاولة لجعل الإنمذج الأمريكي الليبرالي يتسّد على العالم .

إن الصيغة الليبرالية الأمريكية الواسعة التي تخترق الحدود القومية، هي التي يمكن تسميتها بالعولمة والتي تؤمن بالتشابه والتجانس، ولا تقبل تعددية الأنماط السياسية للمستعمرين على أنها (بعثة الرجل الأبيض لنشر الحضارة) ليصبح الاستعمار بذلك المعنى الآخر لليبرالية لكنها دافعت حتى الحرب العالمية الثانية عن حقوق الأقليات في البلدان المستعمرة وبعد خسارة القوى الاستعمارية لمستعمراتها ذهب الغرب الليبرالي إلى تقوية البلدان وخلق مؤسسات عسكرية

---

<sup>(87)</sup> تركي علي الربيعو، في الخواء الثقافي وظاهرة انتشار المسوخ، عمان: مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، مجلة نزوى، العدد 22، أبريل 2000م، ص(70-71).

إقليمية وعالمية لتحقيق أهداف الهيمنة والمجانسة ، وبعد عام 1989م بنت الليبرالية علاقاتها الدولية في محاولة لإدخال مفاهيم الديمقراطية وحقوق الإنسان والسيادة ، تحت منظار القانون الدولي وذلك بفعل القوة الأحادية الجانب<sup>(88)</sup>.

وإزاء ما سمي بالحرب على الإرهاب التي أعقبت هجمات 11/سبتمبر في واشنطن ونيويورك، ذهبت الولايات المتحدة الأمريكية إلى تنفيذ مشروعها في فرض الهيمنة والسيطرة على العالم مدفوعة بأعراض مرض الدولة العظمى التي تتخذ من القوة العسكرية وسيلة رئيسة للهيمنة على العالم وترسيخ العالم الحر الديمقراطي المؤمرك، وانطلاقاً من ذلك شنت حربين عدوانيتين متتاليتين في أفغانستان والعراق حيث أخذت تداعياتهما السلبية تلقي بظلالها على العالم.

وهذا الافتراض بنشر الديمقراطية الأمريكية لا ينفصل بحد ذاته عن فكرة (نهاية التاريخ) التي تنادي بتثبيت الفكر الديمقراطي الليبرالي وتغيب الأفكار الأيدلوجية الأخرى للشعوب، وهذه الديمقراطية هي شكل خاص ترتبط بالطموحات والأفكار الأمريكية المشبوهة التي ستصطدم بالضرورة بمقومات وتحديات كبيرة.

---

<sup>(88)</sup> ينظر. ارشي خان، العولمة والإيمان بالألفية الليبرالية السعيدة لائحة جديدة للهيمنة والمجانسة، في: العولمة وأثارها في الاقتصاد العربي، بغداد: بيت الحكمة ، بحوث ومناقشات ندوة بغداد من 14-16 نيسان 2002م، ص (43-44).



## ثانياً: جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي:

عند الحديث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي ينبغي لنا أن نبدأ من وجهة النظر الفلسفية الإغريقية القديمة حول هذا الموضوع، والتي ركزت على مناقشة طبيعة العلاقة بين النشاط الفكري النظري والنشاط العملي الآلي، وإذا كانت المدرسة الأيونية قد أكدت ضرورة الاهتمام بالمسائل النظرية والعملية على حد سواء، فإن (طاليس) قد كان شخصية نظرية وعملية في آن واحد أيضاً، وربما أوحى الاهتمام بالأمور العملية إلى فلاسفة هذه الفترة بآرائهم النظرية، (وفضلاً عن ذلك ففي تلك الفترة بعينها وضعت أسس النظرية الذرية من جهة، وظهر مذهب أبقراط العلمي التجريبي في الطب من جهة أخرى - وهما كشافان يساعدان على تمهيد الطريق للكشف والاختراع الآلي: الأول إذ يصور الكون كله على أنه آلة ضخمة، والثاني إذ ينظر إلى جسم الإنسان نفسه على أنه آلة معقدة)<sup>(1)</sup>، لكن ذلك كله لم يهيئ لليونانيين معرفة الآلة معرفة حقيقية، إذ بقي العلم اليوناني نظرياً لا تطبيقياً، وإن عرف اليونانيون عدداً من الأجهزة الآلية التي كانت تستخدم للترويح والتسلية.

إن الفكر اليوناني القديم قد نفر من الآلة فاختلفت من حياة الإنسان، ويرى اليونانيون أنه إذا كانت الآلة تحل محل اليد البشرية في محاربة العدو، فما قيمة الشجاعة إذن؟ كذلك فقد أدركوا خطر البطالة الذي يتولد عن التوسع في استخدام الآلة، والاهم من ذلك أن اليونانيين لم يكونوا يشعرون بالحاجة إلى الآلة نظراً إلى شيوع نظام الرق الذي يهيئ الامكانيات للاعتماد على الجهد البشري

---

(1) فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 م، ص 288.

والاستغناء عن الآلة<sup>(2)</sup>، لذلك فقد دافع كل من (أفلاطون) و (أرسطو) عن نظام الرق الذي تأصل في حياة اليونانيين في ذلك العصر، وحاولت فلسفتهما تقديم المبررات العقلية لبقائه منطلقين في ذلك من أن الرجل الحر لا يليق به ممارسة الأعمال اليدوية وإنما ينبغي له الانصراف إلى التأمل العقلي المحض، وإلى النشاط الروحي الصرف الذي لا تربطه بالمادة أدنى صلة.

ومما يفسر حالة التعثر في الاهتمام بالآلة عند الإغريق القدماء هو أن فكرة استخدامها تنطوي على اهتمام مفرط بالعالم المتغير، وتحط من قدر الإنسان الحر الذي ينبغي أن يترفع عن الاتصال بالأشياء المادية، إلا أن ذلك لم يمنع من اعتماد الآلة في بعض المجالات وإن جاء استخدامها في الحياة العامة استخدامها جزئياً، ففي كتاب (الجمهورية) تحدث (أفلاطون) عن بعض الآلات اليدوية التي كان يستخدمها اليونانيون القدماء في حياتهم العملية. فقد ذهب إلى أنه لا يمكن تشذيب أغصان الكرمة بسكين أو بإزميل أو بأية آلة حادة، فلا يوجد آلة تحسن تشذيب الأغصان كالمقضاب المصنوع خصيصاً لهذا النوع من العمل، والتشذيب أو التقليم هو عمل المقضاب الخاص، فوظيفة الشيء هي العمل الخاص الذي هو آلة إتمامه الوحيدة أو آله الفضلى، وكل ماله وظيفة خاصة له أيضاً فضيلة أو مزية ملائمة<sup>(3)</sup>، وبذلك فإن (أفلاطون) قد أكد استخدام الإنسان الإغريقي القديم لبعض الآلات البسيطة موضحاً في الوقت نفسه البعد الوظيفي لها، وعامل تخصيص المهنة بالنسبة للعامل أو الخادم في المجتمع الإغريقي.

---

(2) ينظر . فؤاد زكريا آراء نقدية في مشكلات الفكر، والثقافة ، ص 299 .

(3) ينظر . أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة . حنا خباز ، بغداد: مكتبة النهضة ، 1986 ، ص.4.

وإذا كان (أفلاطون) قد وُصف المساواة بين الرقيق وسيدِه في النظام الديمقراطي بأنها من أكبر عيوب هذا النظام، فإن (أرسطو) قد ذهب في كتاب (السياسة) إلى الحديث عن أنواع الآلات ودورها في حياة الإنسان حينما قال: (إن للآلات أنواعا متباينة: فمنها ما هو حي، ومنها ما هو غير حي. ففي الدفة يجد قائد السفينة آلة لا حياة فيها، أما الحارس فهو آلة حية.. والخادم نفسه آلة لها الأفضلية على كل الآلات الأخرى. إذ لو كانت كل آلة قادرة على إنجاز عملها، فتطيع إرادة الآخرين أو تتوقعها، كتماثيل ديدالوس أو كراسي هفايستوس الآلية ذات الأرجل الثلاثة (...)، ولو كان في وسع النول أن ينسج، والريشة أن تضرب العود دون أن تمسها يد، لما احتاج أصحاب العمل إلى خدم، ولما احتاج السادة إلى عبيد)<sup>(4)</sup>.

لقد جعلت الآلات البشرية المجتمع اليوناني في غنى عن الآلات الميكانيكية ومع ذلك فلم يتوان (أرسطو) عن الإعلان بأن المدينة المثلى ينبغي ألا تجعل من الصانع مواطنين فيها، لأن المهنيين لا تتعد وظائفهم إشباع الحاجات المنحطة لدى الإنسان، ولأن المهنة عند اليونانيين القدماء أصبحت مرادفة لمعاني الانحطاط والتدهور الأخلاقي، وهذا ما فسر موقف (أفلاطون) المعادي لكل ماله صلة بالعمل المادي بوصفه لا يعمل على تشويه البدن فحسب وإنما يشوه الروح أيضا. إن العقلية الإغريقية القديمة قد بقيت مسيطرة على الموقف السلبي من الآلة التي شكلت قوة معادية لحياة الإنسان الروحية، ونسي دعاة تلك العقلية أن الطبيعة ظلت تقهر الإنسان لأنه لم يحاول السيطرة عليها بالاختراع التكنولوجي،

---

(4) فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص291، نقلاً عن :

- أرسطو طاليس ، كتاب السياسة ج1 ، الفصل الرابع ، 1253ب.

ولكن أثناء العصور الوسطى شهد هذا الموقف تحولاً تدريجياً حيث بدأ الاهتمام يأخذ طريقه نحو تأكيد قيمة النشاط العملي التطبيقي، وكان لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة دورها في فرض هذا التحول.

وفي القرن الخامس عشر شكل عصر النهضة مرحلة جديدة وهامة من مراحل انتصار الآلة، فبعد ظهور حركة الإصلاح الديني التي نادى بها (مارتن لوثر) بدأت النظرة الدينية للعمل على أنه دواء للخطايا والآثام ، تأخذ طريقها إلى عقول الناس، ولم يعد بين المثقفين والحرفيين أي ازدراء كما كان في العصور القديمة والوسطى، وظهر الاحترام والتقدير لعمال الحرف اليدوية وأصبحت الطرق الفنية أكثر أهمية لأنها كانت في أيدي رجال أحرار لا عبيد، وهم لم يكونوا بعيدين اجتماعياً واقتصادياً عن حكام المجتمعات الجديدة كما كانوا في العصور القديمة.

إن عصر النهضة قد اشتمل على أعمال عظيمة جمعت كل خبرات الإنسان في ذلك العصر وإمكاناته، ويعد الفنان (ليوناردو دافنشي) بإنجازاته العلمية والفنية عنواناً مشرقاً لهذا العصر، لا سيما وأنه قد انتقل برسوماته من رسم الأشياء الساكنة إلى المتحركة محققاً بذلك إضافة جديدة إلى علم وظائف الأعضاء والديناميكا، (وفي تقديمه لنفسه لدوق ميلان ذكر العديد من المبتكرات الحربية التي يستطيع تنفيذها...)، أما أكبر إنجازاته بالرغم من أنها انتهت إلى الفشل هي محاولة الطيران الميكانيكي (...)، فقد كان في استطاعته اختراع آلات لكل غرض تقريباً لو أن المال اللازم توافر لتصنيعها. وبدون معرفة أسس الهندسة الاستاتيكية والديناميكية و كذلك المحرك الأول كآلة البخارية، لم يستطع



مهندس النهضة أن يتخطى حدوده التقليدية القديمة، ولم يساهم كثيراً في تطوير الآلة<sup>(5)</sup>.

ولم يكن بمقدور العقل البشري الدخول في عصر الآلة إلا إذا توفرت لديه القناعات بأن وظيفة الآلة لا تنفصل عن عالم الإنسان الواقعي وأنها ستسهم في كشف أسرارها، لكن طبيعة الآلات المستخدمة في مستهل العصر الصناعي الجديد قد فرضت على الإنسان التشاؤم وخيبة الأمل بفعل ما كانت عليه من قبح وبدائية وتعقيد.

غير أن انتشار الآلية على نطاق واسع وما صاحبه من ظروف أليمة عاشها العمال في العصر الصناعي الجديد، جعل المفكرين يدركون أن تمجيدهم المطلق للعمل كان سذاجة مفرطة، وبدؤوا يرفعون أصواتاً ساخطة يعلنون فيها أن الآلة التي أتت لتخفيف آلام البشر لم تؤد إلا إلى مضاعفتها، وأن العصر الذهبي المزعوم اتضح أنه عصر أسود فحمي، وبدلاً من أن يصبح الإنسان بفضل الآلة سيد الطبيعة ومالكها، أصبح عبداً لما خلقه هو ذاته فتأكد له أن الآلة تنتج البؤس بدلاً من الثروة والرخاء<sup>(6)</sup>، فإذا كانت الثورة التكنولوجية التي اتصف بها العصر الصناعي قد قضت على كثير من مساوئ أحوال العمل، فإنها قد أدت في الوقت نفسه إلى ولادة مشكلات اجتماعية عديدة، فقد انتزعت الآلة الإلكترونية الإنسان من إنسانيته وأنزلته من مكانته الاجتماعية، وذلك حينما حلت كائنات آلية مكانه وأصبحت تنافسه في المهام والوظائف التي كان يقوم بها، ولم يتوقف

---

(5) ج.د. برنال، العلم في التاريخ، م 2، ترجمة. شكري إبراهيم سعد، بيروت :

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1982م، ص 35.

(6) ينظر. فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص 313.

الأمر عند ذلك بل امتد دور الآلات الإلكترونية إلى القيام ببعض الوظائف الفكرية.

ومما يؤسس لأزمة الإنسان في عصر الآلة هو إحساسه المقيت بمجالات العجز والعزلة والطاعة العمياء التي أصبح يحسها أمام الآلة الكبيرة التي تثير الصخب في المصانع، فالعامل الذي كان مستعبدا في السابق من قبل أخيه الإنسان في ظل العبودية الاجتماعية ونظام الرق، قد تخلص مع حلول الثورة التكنولوجية من هذه العبودية ليتحول إلى عبودية جديدة فرضتها عليه الآلة الميكانيكية ، حتى بات يشعر بأن إنسانيته قد أهدرت في ظل عصر الصناعة، ثم أن أدق النظم تطبيقا للاشتراكية قد فشلت في حل مشكلة رتابة العمل الآلي وشعور الإنسان فيه بالتمزق والضياع.

إن المشكلة الحالية للعامل الصناعي ليست هي الإرهاق الجسمي، وإنما الملل والسأم، والشعور بأنه مجرد (ترس) في آلة ضخمة لا يعرف أولها ولا آخرها، وبأنه جزء ضئيل من كل أكبر لا يفهمه ولا يعرف حدوده ، فالمشكلة تنحصر في أن العامل لا يعرف النتيجة الكاملة لعمله، ويمكن للمجتمعات الاشتراكية حل هذه المشكلة بتوعية العمال والربط بين عملهم وبين حياة المجتمع من حيث هي كل شامل، فحينما يدرك العامل نتائج عمله المباشر و أثره في حياة المجتمع ستخف وطأة الجو اللاشخصي الذي تخلقه الآلة، ويزداد العامل شعوراً بإنسانيته<sup>(7)</sup>.

وحينما حلت الآلة محل العمل الذهني بظهور الأجهزة الحاسبة الآلية في القرن السابع عشر، وقف الإنسان موقف المدافع عن قدراته الفكرية أمام شيء

---

(7) ينظر . فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص 313 .

صنعه هو بنفسه، ومع ظهور علم السبرنطيقا الذي وضعه (نوربرت فينر)<sup>(8)</sup> اتسع مفهوم الآلة ليشمل الأجهزة التي يصنعها الإنسان والكائنات العضوية الحية.

ولم يكن الفكر الفلسفي الحديث بمعزل عن دراسة جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة محاولاً بذلك رصد تأثيرها على حياة الأفراد والمجتمعات، وإذا كانت الفلسفة القديمة فلسفة تأمل نظري بحت، فإن الفلسفة الحديثة جاءت ممهدة لعصر التصنيع، فقد نزعت عقلانية القرن السابع عشر إلى وضع الإنسان داخل إطار الطبيعة، وبذلك أسقطت كل ما هو غيبي في الكون، وأطاحت في الوقت نفسه بجانب كبير من العقيدة المسيحية مؤكدة قدرة العقل الإنساني على فهم الكون وتفسير حركته بشكل عقلاني.

ويعد (فرانسيس بيكون)<sup>(9)</sup> مؤسس المادية الجديدة والعلم التجريبي، وهو من أوائل الفلاسفة الذين دعوا إلى اتخاذ العلم سبيلاً إلى الارتقاء بحياة الإنسان العملية، وذلك حينما أعلن أن الغرض من التعليم هو زيادة سيطرة الإنسان على الطبيعة من خلال توجيه العلم وجهة جديدة بربطه بتطور الصناعة.

---

(8) نوربرت فينر : ( 1894 - 1964 ) عالم رياضي فلكي ودكتور في الفلسفة ومؤسس السيبر نطيقا ، حقق نتائج هامة في التحليل الرياضي ونظرية الاحتمال وقد أفضت دراسته لعمل التحكم الإلكتروني والآلات الحاسبة ، من مؤلفاته : ( السيبر نطيقا أو التحكم والاتصال في الحيوان والآلة ) 1948 م.

(9) فرانسيس بيكون : ( 1561 - 1626 م ) فيلسوف إنجليزي ، بلغ في ظل حكم جيمس الأول منصب حامل أختام الملك ، في عام 1620 م نشر رسالته ( الاورغانون الجديد ) التي وضع فيها تصورا جديدا لمهام العلم وأسس الاستقراء العلمي ، كذلك عرض معتقداته السياسية في كتابه ( الاطلنطية الجديدة ) .

لقد قارن (بيكون) بين ركود التفكير الفلسفي النظري الصرف وبين تقدم المخترعات التي تستطيع تغيير مجرى حياة الإنسان بالفعل، ورأى أن قوة المخترعات وتأثيرها تظهر واضحة في معرفة القدماء للطباعة والبارود والبوصلة، وهذه المخترعات قد غيرت وجه العالم بأسره، كذلك حدد الموضوعات التي ينبغي أن يركز عليها العلماء منها: التبريد والمطر الصناعي، وتلقيح الفصائل الحيوانية والنباتية المختلفة لإنتاج أنواع جديدة، واختراع سفن تسير تحت الماء، وأخرى تطير في الهواء<sup>(10)</sup>.

إن (بيكون) قد وقف بين ثقافة العصور الوسطى والعلم والحديث، ليؤكد من خلال فلسفته ضرورة التطبيقات العملية من أجل نجاح النهضة الجديدة التي من شأنها العمل على تقدير مظاهر الكون المحيطة بالإنسان، وهو بذلك ينطلق من أن هدف العلوم الأسمى يكمن في إثراء الحياة الإنسانية بالاكشافات العلمية التي من شأنها رفع المستوى المعيشي للإنسان وتطوير المجتمع، وهو بنزعتة التجريبية التي تقوم على تطبيق العلم على مجال الصناعات التكنولوجية، إنما يحدث بذلك تحولا فلسفيا يقضي بقبول فكرة الآلية ووضع الأساس الفكري للعصر الصناعي الحديث.

أما (رينيه ديكارت)<sup>(11)</sup> فقد احتلت فكرة الآلة مكانة عظيمة في فلسفته التي لم تخل من المنطق الاستنتاجي والمقترحات البديهية، وقد صاغ (ديكارت) تفسيره للعالم على أنه كم هائل من الجزئيات المادية التي تخضع لمجموعة واحدة من القوانين، فهذا العالم ما هو إلا آلة كل ما فيها جاء نتيجة لتأثير الحركة، وبذلك

---

(10) ينظر . فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص ( 302 – 303 ) .

(11) رينيه ديكارت : ( 1596 – 1650 م ) فيلسوف وعالم رياضي وفسيولوجي فرنسي ، من مؤلفاته : مبادئ الفلسفة .



فهو كون ميكانيكي، ( وفي رأي ديكارت أن الحيوانات ومنها الإنسان عبارة عن آلات، وبديهيها أن يكون هناك اتصال بين آلية الإنسان الذي يحرك أطرافه تبعاً لخواص فيزيائية، والروح والإرادة الكامنتين فيه)<sup>(12)</sup>، وإذا كان في وسع الإنسان الذي يعد جسمه آلة دقيقة الصنع أن يصنع آلات على قدر من الدقة، فإنه قد يكون في استطاعة الطبيعة ذاتها أن تصنع آلات أدق من ذلك.

إن (ديكارت) قد نظر إلى أن الإنسان والطبيعة والكون بأسره هي آلات هائلة عظيمة التعقيد، وبإدراكه للتحويلات التقنية التي اجتاحت عصره توصل إلى تصور جديد يفتح مجالات بعيدة لغزو العالم، وهذه النظرة التفاؤلية تعكس (دينامية الطبقة البرجوازية الصاعدة الطامحة لتقوية مواقعها وزيادة امتيازاتها، والساعية نحو اكتشاف العالم وغزو الطبيعة. لكن المجتمع البرجوازي لا يعتمد على السيطرة على الطبيعة، وعلى ابتكار وسائل جديدة للإنتاج واختراع آلات وبلوغ مستوى من الرفاهية فحسب، انه يقوم أيضاً على سيطرة بعض الناس على أناس آخرين)<sup>(13)</sup>.

لقد رفض (ديكارت) منطق (أرسطو) وتفسيره من حيث أنه لا علاقة له بالتصورات العلمية الجديدة عن الكون، وأمن بضرورة التعاون بين العقول المفكرة الكبيرة لتحقيق الإنجازات في العالم، وكان لتقسيمه الكون إلى جزئين (مادي ومعنوي) أثره في طبيعة البحث العلمي، حيث شجع العلماء على المضي في أبحاثهم بعيداً عن تدخل اللاهوتيين ورجال الدين، وعن المجادلات العقيمة التي كانت تدور بين فلاسفة العصور الوسطى، ويعد تفسير (ديكارت) العلمي للإنسان والكون أكثر الثورات عمقا وجذرية، حيث أصبح هذا التقسيم بمنطقيته

---

(12) ج. د. برنال، العلم في التاريخ، ص 88.

(13) فيصل عباس، الفلسفة والإنسان: جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، ص 160.

نتيجة بديهية للتقليل من الخبرات الحسية والاتجاه نحو الميكانيكا ثم الهندسة في محاولة للوصول إلى الحقيقة من خلال قدرات وإمكانات الإنسان اللاحدودة.

إن الموجه الإلحادية التي انتشرت في القرن السابع عشر قد مهدت الطريق أمام الفلاسفة لإتباع المنهج العلمي والاتجاه نحو العالم الطبيعي، وتفسير كل شيء تفسيراً آلياً ميكانيكياً لا يحتاج إلى تصورات دينية، لكن التيار المؤمن رفض تلك الآراء وحاول أتباعه إثبات أن وجود الله أمر ضروري، وأن التفسير الآلي وحده عاجز عن إثبات ذلك ولا بد من الاستعانة بالتفسير الغائي المرتبط بالقيم الروحية، وقد كان (غوتفريد فيلهلم ليبنتز)<sup>(14)</sup> من بين أولئك الذين حاربوا الاتجاه الإلحادي.

تأثر (ليبننتز) بفلسفة كل من أرسطو وديكارت وتوماس هوبز، وقد سعى في تفسيره للواقع إلى توحيد المبدأ الآلي ونظرية الذرات الروحية . وهو يعد أشد جرأة من (ديكارت) في التنبيه إلى مزايا فكرة الآلية لا سيما حينما تحدث عن اختراع آلة مفكرة، وقد طبق فكرة الآلية على تصوره للكون وللکائنات الحية، وكان لاتصاله بالأوساط العلمية والفلسفية في فرنسا أثره في ظهور ابتكاراته واختراعاته، حيث اتصل بـ (بليز بسكال)<sup>(15)</sup> الذي كان له شأن كبير في الرياضيات واختراع الآلات الحاسبة، وما لبث (ليبننتز) أن اخترع آلة حاسبة تنجز عمليات الضرب والقسمة وجمع الكسور وطرحها، بينما اقتصر عمل آلة (بسكال) على عمليتي الجمع والطرح بالنسبة للأعداد الصحيحة وحسب ،

---

(14) غوتفريد فيلهلم ليبنتز : ( 1646 – 1716 م ) فيلسوف ألماني ومثالي موضوعي ، من مؤلفاته : الفلسفة الإلهية 1710 م ، علم الذرات الروحية 1714 م .

(15) بليز بسكال : ( 1623 – 1662 ) فيلسوف وعالم فرنسي وأحد مؤسسي نظرية الاحتمال ، وتعد آراؤه المنطقية استمراراً لآراء (ديكارت) في المنهج ، من أهم مؤلفاته كتاب (الأفكار) الذي نشر عام 1669 م .

فكانت آلة (ليبنتز) تحسبنا وتطويرا لآلة (بسكال)<sup>(16)</sup>، وقد سافر (ليبنتز) في عام 1673م إلى إنجلترا، حيث عرض آله على الجمعية الملكية بلندن، فانتخبته الجمعية عضوا فيها.

لقد جمع (ليبنتز) إلى العقل النظري عقلا عمليا، وقد أسهم بنشاطاته في كل دوائر المعرفة الإنسانية، وهو يوصف بأنه مؤسس الديناميكا الحديثة، وبأنه صاحب نزعة توفيقية عجيبة، فقد حاول أن يوحد بين الكنيستين البروتستانتية والكاثوليكية، كذلك حاول الجمع بين الفلسفات القديمة والحديثة وتقديمها في نسق فلسفي واحد، ويوصف أيضا بأنه يتعمق في الأشياء للوصول إلى مبادئها الأولى وأصولها النهائية انطلاقا من روح الاكتشاف وروح المنهج.

وقد كان لتطورات العلم وتقنية التكنولوجيا والمجتمع والإنسان نفسه دورها في نشوء عدد من المذاهب في الفكر الغربي التي ربطت مستقبل الحضارة البشرية بتطور العلم والتقنية، حيث اتخذت من العواقب الاجتماعية لتطور الثورة العلمية التقنية المعاصرة موضوعا لتحليلاتها الفلسفية.

إن الثورة العلمية التكنولوجية، ومنجزاتها وتناقضاتها، واحتمالاتها وعواقبها الاجتماعية المذهلة تؤدي إلى ما هو في الحقيقة مشكلات فلسفية، وتتخذ النزعة الفلسفية اللاعقلانية نظرة تشاؤمية إزاء حالات التقدم العلمي والتقني المتوحشة في العصر الحاضر، وترتبط النظرة التشاؤمية، مثل انهيار الحضارة التكنولوجية، ونهاية التقدم، وحتمية وقوع كارثة عالمية، ارتباطا وثيقا بالنظرة التقييمية للعقل الإنساني وللعلم<sup>(17)</sup>.

---

(16) ينظر. فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص (308 - 309).

— ينظر. علي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية حديثة، ج1، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 995، ص 223.

(17) ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان...، ص 28.

لقد فرض التقدم الصناعي وبروز عصر الآلة أن يتوجه الإنسان إلى هذا العالم في محاولة منه للتحكم بقدراته والسيطرة عليها، حيث سعى إلى تذليل الطبيعة في ظل حالات التجدد والتقدم وتكاثر الحاجات الحيوية المتزايدة، ولما كان الإنسان يسعى لإكمال ما في حياته من نقص، فانه قد سعى إلى محاولة تحقيق الابتكار في الوسائل التي من شأنها أن تحقق زيادة في إمكاناته لتحقيق التوافق والتكيف مع واقعة البيئي، لكن حالة التقدم الصناعي كانت سببا في بروز المعضلة التكنولوجية، (إن أخطار الانفجار السكاني والفناء النووي هما أخطر ما ورثناه عن الثورة التكنولوجية التي يتعين أن نعيشها ولكنهما ليسا الخطرين الوحيدين. فثمة سلسلة من المشكلات البيئية التي نتجت عن استخدام التكنولوجيات الجديدة منذ الحرب العالمية الثانية. وتعتبر العالمة الأمريكية راشيل كارسون من أوائل من نبهوا الرأي العام إلى هذه الأخطار وذلك في كتابها المستقبلي (الربيع الصامت) الصادر عام 1962م. ويقدم الكتاب وصفا حيا للآثار الخبيثة المترتبة على العوامل الكيميائية الجديدة التي تفسد حياة الريف والحضر)<sup>(18)</sup>، ففي ظل الهيمنة التكنولوجية بات الإنسان المعاصر محكوما لحالات القمع والتشاؤم، وعاجزا عن ممارسة نفوذه البشري الحضاري الذي من شأنه أن يحسن وضع الإنسان في العالم.

لقد سعى الفلاسفة المعاصرون إلى مناقشة المشكلات المحورية المرتبطة بالإنسان لا سيما علاقته بالعالم ودوره في تغييره، وقد كان لعصر الآلة أثره في ترسيخ وجهة النظر الفلسفية فيما يتعلق بالعلاقة التي تربط بين الإنسان والآلة التي تشكل ملمحا واضحا في حياته (وإذا كان ديكارت قد اعتبر الحيوانات بمثابة

---

(18) آر. إيه. بوكانان: الآلة قوة وسلطة، ترجمة. شوقي جلال، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000 م، ص 257.



آلات خالية من النفس، وإذا كان لا متري<sup>(19)</sup> قد وضع الإنسان في تصنيف واحد مع الآلة، فإن هذا لم يكن تحريفا لمفهوم الآلة وإنما كان تحريفا لمفهوم الإنسان والحيوان لأن هذين المفهومين قد ربطا بجهاز يعمل على أساس قوانين الحركة الميكانيكية، أما في العلم المعاصر ( ... ) فالعلم في دراسته لقوانين الآلة يبحث في أبنية الأجهزة العاملة، وخصائص ووظائف هذه الأجهزة، تاركا جانبا قوامها المادي<sup>(20)</sup>.

إن الإنسان المعاصر باعتماده الآلة قد حاول أن يسد ما في العالم من ثغرات معيشية، يمكن لها أن تشيع حالة التعثر في تحقيق الإنسان لآماله العديدة اللامتناهية، بوصف الآلة مكمل للوجود البشري الذي لا يخرج عن كونه وجودا طبيعيا واصطناعيا معا، لكن ذلك الواقع قد انقلب في نهايته ليهدد مصير الإنسان في ظل الخطر المباشر لآلة الحرب الفتاكة، التي باتت مبعث القلق والتشاؤم في حياة الإنسان المعاصر (نظرا لأن هذه الأدوات أصبحت منظومات شديدة التعقيد فقد أصبحت السيطرة عليها أكثر صعوبة، كما أصبح إمكان إساءة استعمالها أشد خطرا مما كانت عليه الحال بالنسبة للأدوات الأبسط، وإن ظلت الطبيعة الجوهرية للعلاقة واحدة. ولا تزال المبادرة الإبداعية خاصة بشرية، ( ... ) وليس على البشر إلا أن يعرفوا وجهتهم وهدفهم حتى يتسنى لهم السيطرة بكفاءة وفعالية<sup>(21)</sup>).

---

<sup>(19)</sup> جوليان أوفروي دي لا متري: ( 1709 - 1751 م ) فيلسوف مادي وطبيب فرنسي ، تأثر بآراء ديكارت وجون لوك ، من أهم مؤلفاته : الإنسان آلة 1747 م ، مذهب ابيقور 1750 م .

<sup>(20)</sup> مجموعة من العلماء والاكاديميين السوفييات ، تحرير . م . روزنتال وي . يودين ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت : دار الطليعة ، ط5 ، 1985 م ، ص 46 .

<sup>(21)</sup> آر . إيه . بوكانان : الآلة قوة وسلطة ، ص 261 .

ويؤكد واقع الإنسان المعاصر حقيقة أن المجتمع التكنولوجي قوة ماحقة تقمع الشخصية تحت ضغوط وتحديات يمكن تجنبها بفضل السيطرة المحكمة على نظم المجتمع التكنولوجي المعقدة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الآلة مخلوق بشري يمكن له أن يرتد ارتدادا قاتلا ضد خالقه، فقد تعالت صيحات خصوم الآلة نتيجة للإحساس بأن اختراعها قد سبب انحطاط الإنسان وتخلفه وانهيار قدرته على التأمل مما أفسد طبيعة الإنسان وعزز إمكانية فناءه، أو لأن العالم الصناعي من شأنه أن يوصل الإنسان إلى اليأس كما يرى جبريل مارسيل، (وإذا كان الفلاسفة كثيرا ما يتحدثون عن (الإنسان الصانع) فذلك لأن ما يروعه في الوجود البشري هو أنه يشكل العالم، ويغير من صور الطبيعة بتدخله في شؤونها، ويطبع الكون كله بطابع الصيرورة المميزة له فالإنسان يخلق في العالم أنواعا جديدة غير متوقعة ويبدع في صميم الطبيعة صورا مبتكرة لم تكن تحلم بها) (22)، فلا يمكن وصف التقدم بأنه انحراف في مجرى التطور البشري إذ أن المسؤولية الكبرى في أداء الآلة تقع على استخدام الإنسان لها.

لقد كشفت المعضلة التكنولوجية عن قسوة وفداحة المشكلات التي قد تواجه الإنسان والحضارة، وكان للفكر الفلسفي المعاصر موقفه من الآلة حيث تراوح ذلك الموقف بين مؤيد ومعارض، فقد فرضت طبيعة الاشتراكية العلمية على (كارل ماركس) (23) أن يكون له موقف واضح من الثورة الصناعية يقضي بتعزيز الإنتاج البشري من خلال الاعتماد على الآلة، فاستخدام الآلة للنهوض

---

(22) زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص 149 .

(23) كارل ماركس : ( 1818 - 1883 م ) فيلسوف ألماني ومؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية ومعلم البروليتاريا العالمية ، تأثر بفلسفة هيغل ، من أهم مؤلفاته : ( رأس المال ) .

بالصناعة من شأنه أن يعين الإنسان على استئناس الطبيعة والارتقاء بها، من خلال تشغيل الإنسان لفكره وإحلاله لإنتاجه ومخترعاته .

لقد عالج (ماركس) ماهية الطبيعة الإنسانية وخصائصها، وعالج الجوهر العياني المحدد للإنسان الاجتماعي كمجموع من العلاقات الاجتماعية، ووصفه بأنه ليس تجريداً مميزاً لفردٍ على حدة وإنما يمثل مجموع العلاقات الاجتماعية، وقد اعتقد أن حركة التاريخ متجهة إلى الإنسانية الحقة، وتفاؤل بنهاية الإنسان المغترَب رافضاً بذلك استعباد الإنسان واضطهاده وداعياً للعمل على تحريره هو والمجتمع<sup>(24)</sup>.

وبذلك أعلن بوضوح أنه يسعى إلى خلق الإنسان وتحقيق ماهيته الكلية من خلال تمكينه من العيش حياة طبيعية معزراً بذلك وظيفة الذات الإنسانية في عمله اليومي، إذ أن كل ذات لا يمكنها إثبات وجودها إلا في إطار صيرورة الحوادث والوقائع الحسية الملموسة، وبذلك فإن الماركسية تؤمن بوظيفة الإنسان ودوره في الجماعة ككائن سياسي واجتماعي.

إن الماركسية تضع مشكلة المجتمع لا مشكلة الإنسان، وهي ترى بأن الإنسان وظيفة من وظائف المجتمع، وظيفة (تكنيكية) من وظائف الاقتصاد، والمجتمع ظاهرة، والإنسان ظاهرة إضافية، والخط من شأن الإنسان تناقض واضح مع تعاليم (ماركس) التي تدين الخط من الحياة الإنسانية، وتنظر المحاولة الأولى لتحقيق الشيوعية على الأرض الماركسية في روسيا إلى الإنسان على أنه وظيفة من وظائف الاقتصاد، وبذلك تجرد الحياة الإنسانية من إنسانيتها كما يفعل النظام

---

(24) ينظر. فيصل عباس ، الفلسفة والإنسان...، ص(258-260).

الرأسمالي، ولهذا لم تحدث الثورة التي كان ماركس وإنجلز يأملان حدوثها في تاريخ العالم<sup>(25)</sup>.

وفي معرض انتقاداته لآراء (برودون)<sup>(26)</sup> التي وردت في كتابه (منهاج التناقضات الاقتصادية أو فلسفة البؤس) 1846م يرى (ماركس): (أن استعمال الآلة لم يعد لائحة اقتصادية أكثر مما هي محراث يسحب سكة الفلاحة ، إن الآلة هي قوة إنتاجية. والمصنع الحديث - إذ يعتمد استعمال الآلة - يكون علاقة اقتصادية ولائحة اقتصادية)<sup>(27)</sup>، وتشتد معارضة (ماركس) لـ (برودون) حينما يفترض بأن تقسيم العمل قد أوجد الفقر وحينما يوجه اللوم للمصنع وللآلة كونهما كانا سببا في تأخر العامل، (فالآلة أو المصنع - بعد أن يحقر أو يؤخر العامل لأنه أوجد سيده له ( الآلة ) يكمل تحقيره ، إذ يجعله يهبط من درجة عامل مهني إلى درجة عامل بسيط ... والفترة التي نمر بها الآن - فترة استعمال الآلة - تمتاز بصفة خاصة وهي العامل الذي يتقاضى أجره)<sup>(28)</sup>، وبذلك فإن نظرة (ماركس) لمفهوم الآلة لم تخرج عن كونها مقولة اقتصادية تحقق نتيجة مفيدة في عملية الإنتاج .

---

<sup>(25)</sup> ينظر. نيقولاى برديايف، أصل الشيوعية الروسية، ترجمة. فؤاد كامل، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص200.

<sup>(26)</sup> بيير جوزيف برودون : ( 1809 - 1865 م ) شخصية سياسية فرنسية وفيلسوف مثالي وعالم اجتماع واقتصاد وأحد مؤسسي الفوضوية ، من مؤلفاته : ما هي الملكية 1840 م ، وفلسفة البؤس 1846 م.

<sup>(27)</sup> كارل ماركس ، بؤس الفلسفة ، ترجمة . أندريه يازجي ، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، 1958 م ، ص 129 .

<sup>(28)</sup> المصدر نفسه ، ص 130 .



أما (جورج سنتيانا)<sup>(29)</sup> فقد انحدر هو الآخر إلى الفلسفة الميكانيكية وذلك حينما فسر الحياة والظواهر الطبيعية ومن ضمنها السلوك الإنساني، وفلسفة (سنتيانا) تمثل الموقف الفكري المتردد بين المادية واللامادية، بين العلم واللاعلم، وهذا هو الطابع العام للفلسفة البرجوازية المتأخرة.

لقد ذهب (سنتيانا) إلى أن أفضل طريقة للبحث في علم النفس هو التسليم بمذهب الآلية، ومنهجه هو البحث عن الأساس الآلي لكل ما يحدث في العقل، وقد تركز هذا في فلسفة (ديكارت) ومدرسة السلوكيين عند (واطسون) و(سكنر)، والمعرفة عندهم مسألة ردود أفعال مشروطة للكائنات العضوية بما في ذلك الإنسان صانع الآلة، وقد عمم (سنتيانا) مذهبه الآلي على مظاهر الوجود ووصف الحياة بأنها كلها مادية آلية<sup>(30)</sup>.

ولم يغفل الفيلسوف الوجودي ( نيقولاي برديايف)<sup>(31)</sup> في فلسفته الحديث عن الآلة، حيث تحدث عنها في معرض حديثه عن أشكال العبودية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وقد أكد أهمية الحركة بالنسبة للإنسان كونها تعود بالخير على الإنسانية جمعاء، ورأى أن هناك مؤثرات خارجية تستعبد الإنسان للوصول إلى أهداف خاصة .

---

(29) جورج سنتيانا: (1863 - 1952م) فيلسوف وكاتب أمريكي من اتباع الواقعية النقدية في مجال الأدب، ولد في إسبانيا وهاجر إلى أمريكا عام 1872م وأمضى السنوات الأخيرة من حياته في صومعة كاثوليكية في روما، من أهم مؤلفاته الفلسفية: حياة العقل.

(30) ينظر. عبد الله الخطيب، الإنسان في الفلسفة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002م، ص (96-97).

(31) نيقولاي برديايف: رائد الفلسفة الوجودية في روسيا، ولد عام 1874م، درس في المدرسة الحربية بكيف ولم يستمر بها إذ التحق بالجامعة لدراسة العلوم الطبيعية والقانون، من مؤلفاته: مشاكل المثالية، وأصل الشيوعية الروسية.

ويرى (برديايف) أن الحضارة والصناعة تستعبدان الإنسان ، وتثقل كاهله تعقيدات الوجود وتعدد الأشياء وتنوعها، وقد أصبحت مسألة استعباد الإنسان للآلة من أهم المشكلات المعاصرة، ذلك أن الحياة بلغت سرعة جنونية في حركة الزمن حالت دون استجابة الإنسان لها، فممارسة التفكير الهادئ والاستغراق في التأمل من الأمور اللازمة للشخصية الخالقة، ولكن السرعة التي يفرضها عصر الآلة تكاد تجعل التأمل متعذرا<sup>(32)</sup>، لذلك فمن الضروري ألا يمكن الإنسان الآلة من السيطرة والاستحواذ عليه، لا سيما أن الإنسان هو مبدع الأفكار وخالق النظم والقيم الاجتماعية.

إن بعض النظريات الميتافيزيقية تميل إلى استعباد الإنسان كالمذهب الجبري، والمذاهب الأخرى التي تعد الإنسان شيئا كسائر الأشياء الموجودة الخاضعة للقانون، والتي لا تعترف بوجود ذات خالقة في الإنسان لا تطيع القوانين المسيطرة على طبيعة الأشياء فالإنسان يتلقى المؤثرات من بيئته المادية والاجتماعية ومن تجارب التاريخ البشري، (وفي عصر التكنولوجيا والسرعة أصبحت مشكلة الزمان مشكلة حادة، فقد خضع الزمان لسرعة جنونية ينبغي على إيقاع الزمان الإنساني أن يتجاوب معه، ولم تعد لأية لحظة قيمة داخلية أو أي امتلاء .. بل أنها تفسح المجال سريعا للحظة اللاحقة، وكل لحظة وسيلة للحظة التي تتبعها، وكل لحظة يمكن أن تنقسم انقساماً لا نهائياً، ومن ثم تصبح بغير أساس من الصحة. وعصر التكنولوجيا موجه بأكمله نحو المستقبل .. مستقبل يحدده تماماً سير الزمن)<sup>(33)</sup> الذي قد يكون ذاتياً أو موضوعياً أو قد يأتي نتاجاً لعملية موضوعية تعانيها الذات، فالزمن نوع من الأبدية المفككة التي تتصف

---

<sup>(32)</sup> ينظر. نيقولاى برديايف، العزلة والمجتمع ، ص8.

<sup>(33)</sup> المصدر نفسه، ص 134.

أجزاءها المتمثلة بالماضي والحاضر والمستقبل بالإفلات الدائم، وبذلك فهي تنحل إلى الزمن الموضوعي ويتحقق فيها مصير الإنسان بكل أبعاده.

وللسرعة القائمة على الآلية المتزايدة للحياة أثر قاتل على الأنا الإنسانية، فقد اجتثت جذور وحدتها وتماسكها، وأدى ظهور الآلة والإحالة الآلية للحياة إلى الإحالة الموضوعية القصوى للوجود الإنساني، وإلى إحالته المادية في عالم غريب، عالم بارد غير إنساني، وعلى الرغم من أن هذا العالم من صنع الإنسان إلا أنه أساساً معاد له<sup>(34)</sup>، وهكذا فلم تنفصل فلسفة (برديايف) عن موقفه من الواقع الاجتماعي الذي جاء نتاجاً للمجتمع الآلي، حيث عارض كل الاتجاهات التي من شأنها أن تحطم آدمية الإنسان، وتهدر كرامته، وتقضي على حريته الشخصية، ولا تتيح له الفرصة لإظهار التميز الفردي.

وفي كتابه (الموقف الروحي للعصر) 1930م انتقد (كارل يسبرز) آلية الحضارة الغربية المعاصرة، حيث ذهب إلى أن غرور الإنسان المعاصر قد هيا له الاعتقاد بأنه قادر على فهم العالم والسيطرة عليه، لكنه سرعان ما اكتشف عجزه وعدم قدرته حتى عن استرداد ذاته وسط هذا الضياع المحيط به.

حدد (يسبرز) سمات العصر التقني المعاصر، فهو عصر يخضع للعقلانية الصارمة والحساب الدقيق وقابلية التنبؤ، وهي سمة تباعد بين الإنسان وبين منابع الإحساس والشعور في حياته، كذلك يتسم هذا العصر بسيطرة الجماهير التي هي التجمع العفوي اللامنظم، الذي يسهل التأثير فيه، وينقاد بسهولة للانفعالات ويميل بطبيعته إلى العنف، وفقدان التمايز بين أفراد، والسمة الأخرى هي انتظام حياة الإنسان على نمط أسلوب العمل في المصانع، التي يتم كل شيء فيها في

---

(34) نيقولاى برديايف، العزلة والمجتمع، ص 134.

موعده حيث تخضع للحساب الدقيق، وللتخطيط المنظم، وبذلك فلم تعد الآلة أسلوباً في الإنتاج فحسب، بل أسلوباً في الحياة، بينما ضاع الوجود الإنساني الحق وسط هذا التنظيم التكنيكي لحياة الإنسان<sup>(35)</sup>.

وهذه النظرة المشائمة القلقة للمجتمع التكنولوجي عند (يسبرز) لا تنبع من رفضه لهذا المجتمع، وإنما ترتبط بنظرة الوجوديين الذين رأوا أن في عصر التكنولوجيا تضيق لنطاق الحياة الإنسانية، وانتزاع للجانبين الشخصي والإنساني في العالم مما يؤدي إلى ازدياد نطاق الاغتراب في العالم.

وفي عصر التكنولوجيا يتبلور الصراع بين إرادة تحقيق الذات في الإنسان، وبين هذا التنظيم الشامل، حيث تسيطر رتابة العمل على الواقع ويصبح الإنسان مجرد وظيفة يؤديها المجتمع ككل. إن العصر الحاضر يرد الوجود البشري كله إلى العام، وفيه يفقد الإنسان لذة الاستمتاع بالتجارب الشخصية الفريدة التي لا تتكرر، ولم يعد للفرد مكان في مثل هذا العالم الآلي، لقد أصبح الفرد قابلاً لأن يستغنى عنه وأن يحل أي فرد آخر مكانه، وهكذا يختفي التميز والتميزون، بل أن هذا التنظيم الآلي ولد القلق لدى الإنسان، قلق على الحياة، وعلى المركز والعمل والصحة، فالوجود كله ليس إلا قلقاً، والإحساس الغالب على الإنسان هو الإحساس بهوة سحيقة يخشى في كل لحظة من حياته أن تبطله<sup>(36)</sup>، فالملامح العامة التي رسمها (يسبرز) للواقع المعاصر لا تخرج عن كونها ملامح قائمة بسبب شعور الإنسان بالقلق والضيق في عالم أصبحت الآلة فيه تشكل شراً مستطيراً وتهديداً للوجود الإنساني، وقد تضخم هذا الشعور المأساوي عند (يسبرز) في ظل تهديد القنبلة الذرية، حيث أكد تخوفه من المجهول معلناً أن هناك نهاية

---

<sup>(35)</sup> ينظر. فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص 383.

<sup>(36)</sup> ينظر. المصدر نفسه، ص (383-384).

مأساوية تنتظر الإنسانية في حالة استخدام تلك القنابل، لذلك فلم يتوان عن تذكير السياسي بوظيفته الإنسانية التي من شأنها أن تقصيه عن كل خياراته التي قد توصل الجنس البشري إلى نهاية مشؤومة.

أما (جبريل مارسل) فقد اتفق هو الآخر مع كل من (كيركيجارد، هيدجر، ويسبرز) في التحذير من الخطر الذي يواجه الإنسان المعاصر في ظل الحضارة المادية والتكنولوجية، التي باتت تهدر حرية الإنسان وتهدد البناء المنطقي لشخصيته، محولة بذلك السر الأنطولوجي إلى وهم وخرافة، وقد ناقش (مارسل) ذلك في فلسفته التي بدأت من الخبرة بالوجود الفردي في العالم ومن التجربة الوجودية المشخصة، ومن الواقع العياني المعاش النابض بالحياة.

لقد حذر (مارسل) من النزاع بين الأمم وبين الطبقات الاجتماعية، وحذر من الاستخدام المفرط للقوة بين أبناء الجنس البشري، إذ من شأن ذلك أن يشيع ما أسماه بحالة الحرب الدائمة.

وذهب إلى أن هذا العالم يتميز بأن الإنسان فيه قد أصبح هو ومهنته شيئاً واحداً، وأصبح التصنيع فيه متجهاً إلى إهدار قيمة الإنسان، وولدت روح التجريد فيه الطغيان واليأس، فقد انحدرت قيمة الإنسان عندما تضاعل شأنه فأصبح مجرد مجموعة من الوظائف الحيوية والاجتماعية، ومجتمع تكنوقراطي مؤسس على هذا النحو ينظر إلى الإنسان على أنه آلة<sup>(37)</sup>، وهكذا فإنه في ظل التقدم التكنولوجي ومكننة المجتمع تضيع قيمة الإنسان في ظل عالم فقد معاني الإنسانية وقيمها.

---

<sup>(37)</sup> ينظر . روجيه جارودي، نظرات حول الإنسان، ترجمة. يحيى هويدي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1983م، ص(184- 185).



إن (مارسل) لا يكف عن رفض ذلك التعاون الضار الذي يقوم بين الاتجاهات التكنوقراطية العلمية والقوى الحاكمة الشمولية، وكذلك رفض التزاوج بين الدعوة إلى القومية والثورة الصناعية، والإنسان في ظل هذا التزاوج يتحول إلى مجرد عنصر، مجرد ترس في الآلة الكبرى الشمولية: آلة الدولة، ويصبح لا وجود له إلا في خدمة هذا الواقع الشمولي<sup>(38)</sup>، الذي قاد الإنسان إلى حالات من اليأس والقلق، وأصبح الأمر يتطلب انقاذا حاسما وسريعا للوجود الإنساني المشخص، وذلك بتخليصه من هيمنة القوى العاتية التي تستهدف إبادة الروح الإنسانية، والقضاء على العنصر الأبدي في الإنسان، وجعله إنسانا بلا ملامح ولا حرية ولا قدرة على الاختيار أو اتخاذ قرار يمس وجوده الإنساني.

إن (مارسل) يلتقي مع جانب من النقد الذي وجهه (ماركس) ضد المعرفة و النزعة العقلية الآلية المؤسسة على الشعور بالإغتراب، وعلى تجريد الإنسان من إنسانيته والنظر إليه على أنه مجرد موضوع أو شئ في مجرى تطور اقتصاد المساومة في النظام الرأسمالي، لكنه يتعارض مع (ماركس) في برهنته على أن الإنسان المعاصر موجود في موقف لم يعد فيه ثمة اتصال بينه وبين نفسه، وإنه يوجد دائما خارج ذاته<sup>(39)</sup>.

إن استخدام التكنولوجيا على نحو سليم يخلق إمكانية كبيرة في تحاشي تدمير الذات واستقرار الوضع السكاني وتوزيع الثروات بين الأمم توزيعاً عادلاً، وبذلك فإن حسم مشكلة المعضلة التكنولوجية سينقل الأفراد والمجتمعات نحو التطور الإيجابي، (إن تجنب حرب كارثية مدمرة هو في جوهره مشكلة سياسية. ولكن حلها يفترض توافر سيطرة فعالة على تلك النظم التكنولوجية التي تمثلها

---

<sup>(38)</sup> روجيه جارودي، نظرات حول الإنسان، ص 185.

<sup>(39)</sup> ينظر المصدر نفسه، ص 186.

الدفاعات القومية والقدرات التنافسية على صنع أسلحة الانتقام النووية. وأن الضمان الوحيد، في نهاية المطاف، لتحقيق أمن نسبي بالقدر الذي نبتغيه إنسانياً، هو إقامة مجتمع عالمي لا يرى فقط أن فكرة شن هجوم عسكري من دولة ضد أخرى أمر غير ضروري بل مستحيل عملياً، لأن الوسائل التكنولوجية اللازمة لشن مثل هذا الهجوم تخضع لسلطة سياسية مهيمنة ولها الكلمة النافذة<sup>(40)</sup>.

لقد أكد عصر الآلة -من وجهة نظر الوجوديين- الحالة المحزنة للوجود الإنساني في العالم الموضوعي، فكلما أصبحت الحياة أكثر آلية كلما ازداد الشر الإنساني وفي ظل بروز آلة الحرب الفتاكة والخطر النووي بات الإنسان يعيش قلقاً وجودياً متأججاً على المصير الذي ينتظره.

ومن الفلاسفة المعاصرين الذين أولوا الأهمية للحديث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، يبرز كل من (فرانز فانون)<sup>(41)</sup> و (هربرت ماركوز)<sup>(42)</sup> اللذين انطلقا في بناء أفكارهما من النظرية الماركسية الثورية، وإذا كان (فانون) قد توجه في كتابيه (سسيولوجيا ثورة) و (معذبو الأرض) إلى الحديث عن واقع الإنسان في العالم الثالث، فإن (ماركوز) قد تطرق في كتابه (الإنسان ذو البعد الواحد) إلى واقع الإنسان في البلدان الصناعية المتقدمة لا سيما الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا الغربية.

---

<sup>(40)</sup> آر. إيه. بوكانان، الآلة قوة وسلطة، ص 265.

<sup>(41)</sup> فرانز فانون: هو زنجي من المارتينيك، عانى من وجود الاستعمار الفرنسي مما جعله يتعاطف مع ثورة الجزائر، عام 1957 م عمل رئيساً لمستشفى للأمراض العقلية، توفى في واشنطن عام 1961 م، من مؤلفاته: معذبو الأرض، وسسيولوجيا ثورة.

<sup>(42)</sup> هربرت ماركوز (1898 - 1979 م) ولد في ألمانيا من أب وأم يهوديين، درس على يد (هيدجر) وحصل على الدكتوراه في الفلسفة عام 1920 م، من مؤلفاته: العقل والثورة.

إن ما حاول (فانون) أن يكشف عنه النقاب أو يصوغه في صورة قانون تاريخي هو: لماذا باتت الثورة مستبعدة وغير محتملة بل مستحيلة في عالم يخشى أن يفقد مع الثورة امتيازاته؟<sup>(43)</sup>، وبذلك فإن (فانون) قد منح المشروعية لثورة الجزائر في ظل سيطرة الاستعمار الفرنسي، ذلك أن من أهداف الثورة هنا هي أن تحقق للإنسان الحرية وتمكنه من القيام بوظيفته الإنسانية التي توقف عن أدائها في ظل سيطرة المستعمر.

لقد نادى (فانون) بضرورة جعل طبقة الفلاحين هي الطبقة القائدة للثورة في المستعمرات والبلدان الأفريقية، وهذا التوجه الذي تبناه (فانون) اصطدم بعوائق استمرارية الثورة، إذا أنه من الصعب أن تحقق الثورة ذلك، (فمع دخول الثورة الكولونيالية مرحلة الاستقلال الوطني، أي مرحلة البناء الاقتصادي والتصنيع، تتحول قطاعات هامة من الفلاحين إلى عمال وتنطرح على جدول أعمال الثورة مسألة انتقال القيادة. وفي غالب الأحيان يتم هذا الانتقال لصالح البرجوازية الصغيرة بالنيابة عن الفلاحين. وهنا على وجه التحديد تكمن خطورة موضوعة فانون، إذ هي تترك الباب مفتوحاً أمام العناصر البرجوازية الصغيرة وتسده دون الطبقة العاملة النامية<sup>(44)</sup> التي تكون عاجزة عن استلام زمام الأمور في المجتمع، فهي لا زالت تنمو بفضل العناصر التي تمدها بها طبقة الفلاحين، والتي يمثل تحريرها شرطاً أساسياً لنمو الطبقة العاملة مستقبلاً في المستعمرات المتحررة.

---

<sup>(43)</sup> هيربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط3 ، 1988م، ص6.

<sup>(44)</sup> جورج طرابيشي، مقدمة كتاب الإنسان ذو البعد الواحد ، ، ص9.

أما (ماركوز) فقد حاول الكشف عن الأسباب التي جعلت الثورة مستبعدة ومستحيلة في عالم يخشى أن يفقد مع الثورة امتيازاته، وقد كانت نقطة انطلاقه الأساسية من الطاقة الهائلة التي بات يتمتع بها المجتمع المعاصر في البلدان الصناعية المتقدمة، والتي هيمنت على الفرد واستحوذت عليه بقوة لم يسبق لها مثيل، ويوصف المجتمع الصناعي بأنه مجتمع لا عقلاني، إذ أن تطور إنتاجيته لا تؤدي إلى تطور الحاجات والمواهب الإنسانية تطوراً حراً، بل يمارس عليها حالات القمع والتسلط، فينعكس تأثير ذلك في كل مستويات الحياة المادية والفكرية.

إن عالم الحضارة الصناعية المتقدمة هو عالم كلي استبدادي لا على وأد أي محاولة لمعارضته ونفيه فحسب، ولا على تميع وتذويب ودمج القوى الاجتماعية التي يمكن أن تعارضه فحسب، بل أيضاً على استنفار وتعبئة جميع طاقات الإنسان الجسدية والروحية وجميع القوى الاجتماعية للذود عنه وحمايته، وهنا بالتحديد يكمن دور السياسة، كذلك تلعب الآلة دوراً سياسياً بارزاً في المجتمع التكنولوجي، فقد أبطلت مكنته العمل مفعول الرفض والنفى الذي كانت تمثله الطبقة العاملة الكادحة فاندفعت إلى الاندماج بالنظام القائم الذي أذعنت له <sup>(45)</sup>، لذلك فقد وصف الإنسان في المجتمع التكنولوجي المتقدم بأنه (إنسان ذو بعد واحد)، حيث أصبح في وسع هذا المجتمع احتواء التناقضات الموجودة فيه من خلال امتصاص طاقة الرفض من أولئك الذين كانوا يشكلون قوة للرفض في الأنظمة الاجتماعية السابقة.

---

(45) ينظر . جورج طرابيشي، مقدمة كتاب الإنسان ذو البعد الواحد ، ص 14 .

إن المجتمع ذا البعد الواحد قد قفز للأمام في طريق تزييف وعي الفرد، عندما أُسْتُبدِل الرقابة الخارجية المفروضة من فوق بنوع من الرقابة الداخلية المستبطنة، وقد أثبت ذلك فعاليته لدرجة بات معها الفرد الذي يأبى الانصياع والامتثال للمجتمع القائم عاجزاً بل مريضاً نفسياً، لا في المجتمع، بل في نظره هو بالذات، فالمجتمع الصناعي لم يزيّف حاجات الإنسان المادية فحسب، بل زيف أيضاً حاجاته الفكرية، فالفكر أصلاً عدو لدود لمجتمع السيطرة لأنه يمثل قوة العقل النقدية السالبة التي تتحرك دوماً باتجاه التغيير<sup>(46)</sup>.

وقد مارست الثقافة الإيجابية دورها في خلق الإنسان ذي البعد الواحد، حيث وصفها (ماركوز) بأنها قامت بعملية التدمير السلمي للفكر الذي يستبطنه الإنسان بالاستحواذ على قوى العقل، وأصبح الإنسان على نحو آلي، فتعززت بذلك لديه حالة من الاغتراب الشامل الذي امتد إلى كل أرجاء حياته حتى الحياة الجنسية التي مورس ضدها القمع، وبالتالي حددت وظيفة الإنسان بصورة شابها الغموض، حتى تم تقييده بصورة تلقائية.

لقد ناقش (ماركوز) في فلسفته موضوع القهر الاجتماعي، حيث بلور فهمه الموضوعي للإشكالية الوظيفية للإنسان المعاصر في ظل المجتمع الرأسمالي، ويمكن القول (إن أعجب أنواع القهر وأكثرها تسلطاً، هو الذي يلقاه الإنسان المعاصر في عصرنا الحالي. ففي العصور السابقة كان يمارس القهر عن طريق طاغية أو حاكم مستبد يمكن ببساطة الكشف عن طغيانه واستبداده عن طريق الاحتكام في تصرفاته إلى العقل والمنطق، أما في المجتمع الصناعي المتقدم المعاصر (...))، فإن القهر يمارس على أساس يوحى، لأول وهلة، أنه معقول بصورة تامة

---

(46) ينظر. جورج طرابيشي، مقدمة الإنسان ذو البعد الواحد، ص13.



إذ يبدو وكأنه يحسب الحساب الدقيق لكل الظروف والاحتمالات، دون أن، تتدخل فيه نزوات حاكم مستبد أو سلطة إرهابية<sup>(47)</sup>، وهذا القهر يمتد ليأخذ تأثيره البالغ على حرية الإنسان الداخلية، ويتدخل في دوره الوظيفي، ويسحق إمكاناته في اتخاذ أي قرار بشكل مستقل باستخدام الوسائل التكنولوجية الممكنة للسيطرة على العقل، بعيداً عن الوسائل التقليدية التي كانت تستخدم للسيطرة على الإنسان كالعنف والإرهاب.

وفي ضوء ذلك، اتصلت آراء (ماركوز) النقدية بطريقة تحويل الجسم والعقل إلى أدوات للعمل المغترب، وذلك بتجريد الجسم من الطاقة الجنسية، فقد تطلبت ممارسة الفرد لوظيفته الجنسية في إطار الحضارة القمعية الحالية، أن يتنازل عما يؤسس أصل عضوية الإنسان، مع العلم أن تحديد الإنسان عنده يتم على مستوى بيولوجي، يتطلب واقعاً أساسه مبدأ اللذة الذي يتنافى مع كل تسام قمعي، ويفترض تسامياً حراً لا قمعياً<sup>(48)</sup>.

ولم يغفل (ماركوز) حقيقة الدور الذي تقوم به غريزة التدمير (الموت) في تطويع الإنسان، بوصفها إحدى مركبات الطاقة التي تفسح المجال أمام السيطرة التقنية على الإنسان والطبيعة، ولكن مع ذلك أصبحت هذه الغريزة رهينة للمجتمع التقني الرأسمالي الذي كان له القدرة على مراقبتها والتلاعب بها، وما دام الهدف الأول لعقلانية المجتمع التكنولوجي اللاعقلانية هو تقليص مجال الفرد الداخلي، فلا غرو إن وجدنا عملية التقليص هذه تمتد إلى عالم اللغة، عالم

---

(47) قيس هادي احمد ، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص110، نقلاً عن:

- Wolf and B. Moore، Jr: The Critical Spirit، P. 263.

(48) ينظر. المصدر نفسه ، ص91.

التعبير والاتصال الإنساني. فعلى هذا المستوى أيضا تبرز إلى حيز الوجود لغة أحادية الجانب، لغة ايجابية تستبعد من تراكيبتها ومفرداتها كل الأفكار والمفاهيم النقدية المتعالية. وهذه اللغة هي بوجه خاص لغة محترفي السياسة وصناع الرأي العام (...)، لغة سلوكية، لغة بلا تاريخ، بلا أبعاد. وبكلمة واحدة، لغة مقفلة، منغلقة على ذاتها<sup>(49)</sup>، بل ومحدودة الوظائف كونها تشيع في الاستخدام بين فئة معينة من الناس دون غيرهم، ولكن مع ذلك فهي ترتقي منهجياً بالعمل الايجابي، وتتصدى منهجياً أيضا للأفكار النقدية والمتعالية على حد تعبير (ماركوز).

إن التكنولوجيا تلعب دورا تقدما بوصفها علم تحويل الأشياء إلى أدوات مروضة مسيطر عليها ، بهدف استغلالها لأغراض اجتماعية وحضارية، وعندما أصبحت التكنولوجيا هي الشكل العالمي للإنتاج المادي، والقوة الكلية المحددة لحياة العصر وثقافته في ظل مجتمع طبقي قمعي اضطهادي ، أصبح منطقتها هو المحدد للعلاقات الاجتماعية أيضا ، فبدلا من أن تكون قوة التكنولوجيا قوة تحريرية ، أمست قوة لتحويل البشر إلى أدوات، وأصبحت المشكلة تكمن في السيطرة على شعب من الآلات والأدوات من قبل الإنسان<sup>(50)</sup>.

لقد اتصلت آراء (ماركوز) النقدية بطريقة تحويل الجسم والعقل إلى أدوات للعمل المغترب وذلك بتجريد الجسم من الطاقة الجنسية، فقد أضفت التكنولوجيا المعاصرة على ما يعانيه الإنسان من نقص في الحرية صيغة عقلانية، ولم يعد الإنسان سيد نفسه بعد أن أصبح خاضعا لجهاز تقني يزيد من رفاهية الحياة وإنتاجية العمل لكنه في الوقت نفسه يختار للإنسان أسلوب حياته.

(49) هيربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص16.

(50) ينظر المصدر نفسه ، ص 18 .

إن العقلانية التكنولوجية لا تضع شرعية السيطرة موضع اتهام و إنما تحميها، والأفق الأداتي النزعة للعقل يطل على مجتمع كلي استبدادي موسوم بالسمة العقلانية، ويمكن إطلاق اسم فلسفة التقنيات الاوتوقراطية على الفلسفة التي تعد المجموع التقني مكانا تستخدم فيه الآلات للحصول على القوة، وما الآلة إلا وسيلة، أما الغاية فهي غزو الطبيعة، والآلة هي عبارة عن عبد يستغل في صنع عبيد آخرين، ومثل ذلك يمكن أن يتلاقى مع تطلب الإنسان للحرية، ولكن من الصعوبة التحرر عن طريق تحويل العبودية إلى كائنات أخرى سواء كانت بشرا أم حيوانات أم آلات<sup>(51)</sup>، وتبقى ديناميكية التقدم تأخذ محتواها السياسي المعبر عن عبودية الإنسان، حتى تصبح التكنولوجيا بذلك عقبة في وجه تحرر أبناء الجنس البشري وذلك عن طريق تحويل البشر إلى آلات ميكانيكية .

لقد فرض النظام الرأسمالي حالة من التطور التكنولوجي الذي عاش في أجواءه الإنسان المعاصر، مما أدى إلى بلورة حالة الاستئصال المتزايدة للمبادرة الشخصية عند الإنسان، ولم يتوقف ذلك على واقع الإنسان في المجتمعات الرأسمالية، و إنما امتد أيضا إلى الإنسان في المجتمعات الاشتراكية.

وكان لـ(أريك فروم)<sup>(52)</sup> موقفه الفلسفي من جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، حيث تعرض لذلك من خلال دراسته للنظام الاقتصادي الذي أخذ يحرك المجتمع الأمريكي مع بزوغ فجر الثورة الصناعية، وحاول الوقوف على أثر ذلك النظام وانعكاسه السلبي على الإنسان، مبيناً في الوقت نفسه حالة الصراع فيما

---

(51) ينظر . هربرت ماركوز ، الإنسان ذو البعد الواحد ، ص (190 - 191) .

(52) أريك فروم: (1900 - 1979م) عالم نفس ألماني، هرب إلى أمريكا من الاضطهاد النازي عام 1932 ، وعمل مدرساً في جامعاتها ، وأمضى سنوات عمره الأخيرة في سويسرا ، من مؤلفاته: الإنسان بين الجوهر والمظهر.

بين الرأسماليين وطبقات المجتمع الأمريكي الأخرى، ولعل أهم ما برز في فكره (هو نظرية الاستيطان التي طورها (باولو فرايري) فيما بعد في نظرية القهر، وتقوم نظرية الاستيطان على أن الإنسان حاول دائماً أن يوجد لنفسه سلطة خارج ذاته، يشعر بالذنب إذا لم يتوافق مع إرادتها، وحرّم نفسه بذلك من التمتع بحريته الفردية التي هي الأساس في وجوده الإنساني)<sup>(53)</sup>.

وفي عصر التكنولوجيا أصبحت هذه الحرية مهددة تهديداً خطيراً، لذلك فقد ركز (فروم) الاهتمام في فلسفته على البحث في مستقبل الإنسانية في ظل تهديد الحرب الذرية، التي إذا ما وقعت فإنها ستعيد الإنسان إلى أطواره البدائية، وقد ذهب إلى أن الإنسان بعد أن فقد معظم أسلحته الغرائزية قد سعى إلى البحث عن ملكات أخرى كملكات الفكر والخيال والوعي الذاتي، وذلك ليتمكن من الدفاع عن نفسه والاستعداد لخوض معركة البقاء، ولم يغفل دور النظام الاحتكاري الرأسمالي في بناء شخصية الإنسان الأمريكي، إذ (حوّل هذا النظام الإنسان إلى آلة خرساء لخدمة أغراض لاعبيها بخضوع وامثال)<sup>(54)</sup> مما أدى إلى ضياع صفاته الإنسانية، وموت معظم وظائفه الاجتماعية، وتعرّش قدراته في التطور والإبداع.

وإذا كانت أزمة الإنسان في العصور الغابرة من وجهة نظر (فروم) تكمن في خضوعه للعبودية، فإن أزمة الإنسان في المستقبل ستتركز في تحويله إلى ربوط أو إنسان آلي، ولكن الإنسان الآلي لا يمكن أن يظل محايداً كالآلة، ففي فقدانها للحكمة سيعمل على تدمير نفسه والعالم، من أجل القضاء على الإحساس بالضجر، وبذلك يصبح الخطر المهدق بالبشرية هو خطر الحرب

---

(53) يوسف نور عوض، نقد العقل المتخلف، بيروت: دار القلم، ط1، 1985، ص16.

(54) عبد الله الخطيب، الإنسان في الفلسفة، ص31.

والروبوتية<sup>(55)</sup>، فلم يعد الإنسان المعاصر يحظى بالسيادة على نفسه، بل أصبح يعيش في أجواء من الاستعباد والميكانيكية المقيدة، بسلوك أقرب إلى سلوك الإنسان البدائي وذلك نتيجة لحالة الارتهان للأشياء التي هي من صنع يديه.

إن الإشكالية الفلسفية التي تقوم عليها العلاقة بين الإنسان المعاصر والآلة تتلخص في حالة التحول في طبيعة الجثة الإنسانية إلى صورة إنسان آلي محكوم بالموت الوظيفي الذي هو شكل من أشكال التناطولوجيا، فالذي (يقول الموت يقول الجثة الجامدة المجردة من تجاربها، وحدها الأجساد الحية هي المدعوة لمعرفة الموت، الوسيلة الوحيدة لفهمها هي إذن فهم ما يميز الحياة. فالأحياء هم الذين يعرفون الموت عن طريق المقارنة بالحياة مقارنة الجثة في حالتها السكونية والحركية وبالتالي تصبح الجثة موضوعاً يخضع للدراسة والتحليل عن طريق التشريح في حالة البحث عن سبب الموت، وأداة لخدمة العلم في حالة إجراء التجارب عليها)<sup>(56)</sup>، فقد استدعت حالة الخوف من الموت أن يتجه الإنسان للعمل على تهيئة كل السبل للحد من تلك الظاهرة، وهذا الحد لم يكن سوى عملية تأجيل مؤقت للموت وذلك بالسيطرة على مسبباته كالمرض والشيخوخة عن طريق العلوم والطب.

---

(55) ينظر. باولو فرايري، تعليم المقهورين، ص 27.

(56) عبد الرحمن مزيان، التناطولوجيا - جثة علم الموت تتكلم الأزهار، بيروت: الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، مجلة كتابات معاصرة، المجلد التاسع، العدد 23، آذار - نيسان 1998 م، ص 98.



### ثالثاً: الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي:

لخص الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ / 791 م) مقتربات مصطلح الاغتراب لغة ومضموناً حينما ذهب في كتابه (العين) وفي باب (غ رب): الغرب، التماذي، وهو اللجاجة في الشيء، وقيل: استغرب الرجل، إذا لج في الضحك خاصة، أما (الغربة) فهي: الاغتراب عن الوطن، وقيل، غرب فلان عنا، يغرب غرباً أي تنحى، أو بعد، وأغربته وغربته: نحيته أو (طردته!)، والغربة: النوى البعيد<sup>(1)</sup>.

أما محمد بن علي الحاتمي المعروف بابن عربي (ت 638 هـ / 1228 م) فقد ذهب إلى أن الغربة (تطلق بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود، ...) الغربة في الاغتراب عن الحال من النفوذ إليه<sup>(2)</sup>، وهي لا تخرج عن كونها خاصية لدى المتصوفة.

وذهب محمد بن أبي بكر الرازي (ت 666 هـ / 1267 م) إلى أن معنى (غريب، وغرب: الغرباء، الأبعاد، ويقال: إغترب فلان، إذا تزوج من غير الأقارب: تيمناً بالحديث النبوي الشريف: إغتربوا ولا تضرعوا)<sup>(3)</sup>، وفي ذلك الحديث النبوي دعوة لتغريب النكاح بالزواج من الأجنبية، أما (التغريب) فهو

---

(1) ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 4، تحقيق مهدي الخرومي وإبراهيم السامرائي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1982 م، ص (409 - 411).

(2) محمد بن علي الحاتمي (ابن عربي)، رسالة في بيان اصطلاحات الصوفية في الفتوحات المكية، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني، القاهرة: 1938 م، ص 240.

(3) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، بيروت: دار الكتاب العربي، 1981 م، ص

(النفي عن البلد، وأغرب: جاء بشيء غريب أو صار غريباً وأغرب عني: أي تباعد)<sup>(4)</sup>.

ومما يبدو أن (الفراهيدي) قد أسس للمعاني اللاحقة للاغتراب، وإن لم يتوصل إلى صلب منظويات المصطلح المعاصر، فهو من خلال ما ذهب إليه قد وضع قواسم مشتركة لكل خروج على المؤلف أو المعاش أو القائم إلى جانب مفارقة الوطن والابتعاد عن الأهل، أما (الرازي) فقد ركز على أن الاغتراب ارتبط بزواج الرجل من امرأة لا تربطه بها قرابة وهي غريبة عنه ومن الأبعد.

وبعد الهزات الكبرى التي عصفت بالدولة الإسلامية في المشرق (بغداد) والمغرب (الأندلس) ظهر (أحمد بن علي الدلجي) بكتابه القيم (الفلاكة والمفلوكون) الذي يدور حول الاغتراب والمغتربين، حيث أفاد من التراث العربي اللغوي عند تأليفه لهذا الكتاب.

ويرى (الدلجي) أن المفلوك هو الرجل غير المحظوظ المهمل من الناس، وقد وزعه على إغترابين: فلاكة مالية / اقتصادية، وفلاكة حالية / اجتماعية، معرفية، علمية، سياسية.. الخ<sup>(5)</sup>، وهو يستشهد بأقوال المغتربين، مستحضراً اللغتين الرافضة والداعية، الناكرة له والقائلة به، كل حسب ظرفها ومبرراتها وحيثياتها.

ويذم (الدلجي) الاغتراب عن الوطن في الظروف الإيجابية، أما حين يتعلق الأمر بكرامة الإنسان، ويتنكر له السلطان، فإن (الدلجي) يبحث على الرحيل بعيداً عن ظروف المهانة والإذلال داخل الوطن وغياب الكيان الذي

---

(4) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص 470

(5) أحمد بن علي الدلجي، الفلاكة والمفلوكون، النجف: مطبعة الآداب، 1385 هـ / 1965 م، ص 6

يحمي الكرامة، وبذلك فإن (الدلجي) يقف على مستويات مختلفة للاغتراب فيحلل دواعي الغربة وينتقد الآراء التي قيلت في تعليلها.

أما اصطلاحاً فإن الاغتراب هو (مفهوم يصف كلاً من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي "منتجات العمل ، النقود ، العلاقات الاجتماعية... الخ" في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية في الحياة في أذهان الناس)<sup>(6)</sup>.

وهكذا فإن الاغتراب بالمعنى الحقوقي يعني التنازل عن الملكية لصالح آخر، بينما يعني في الطب حالة الاضطراب العقلي التي تجعل الإنسان غريباً عن ذاته ومجتمعه .

لقد لعبت مشكلة الاغتراب دوراً هاماً في الفكر الفلسفي، ولم يخرج الاغتراب عن كونه إشارة لغربة الإنسان عن جوهره وابتعاده عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، ويمكن إدراك بذور فكرة الاغتراب في بحث (سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه قياساً إلى ذرائعهم المعرفية ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب، كذلك في نظرية (أفلاطون) عن الروح الذي يهن في الجسد البشري، وفي التصور الافلاطوني عن الأشياء بوصفها شكلاً فاسداً للمثل المتعالية.

ويستطيع المتأمل لنظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم الديني للاغتراب بوصفه انفصلاً عن الله بفعل السقوط ، فلقد كان

---

<sup>(6)</sup> مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات ، الموسوعة الفلسفية ، تحرير . م. روزنتال ، ي. يودين ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، ط2 ، 1980 م ، ص 26 .

للنفس - في رأي افلاطون - حياة قبل الحياة، هي حياتها في صحبة الآلهة من عالم المثل إلى عالم البدن<sup>(7)</sup>، فالنفس بذلك اغتربت عن الآلهة حينما سقطت في الخطيئة، وهذا التفسير للمفهوم الديني للاغتراب شاع أيضاً في الفلسفة المدرسية، وفي فلسفة (سقراط) مع مفهوم أقل قدرية للإنسان.

لقد حاول (أفلاطون) من خلال محاوراته إشاعة جو من التأمل والبحث عن الحقيقة في محاولة لتجاوز اغترابه، من منطلق أن الأصل في الاغتراب يكمن في جهل الإنسان بحقيقة وجوده الذاتي.

وإذا كان إنسان (أفلاطون) قد بدا مغترباً عن ذاته ومنقسماً بين عالم الواقع وعالم المثل، فإن إنسان (أرسطو) قد بدا إنساناً واقعياً، وهو حيوان اجتماعي وسياسي يكتسب صفاته الإنسانية وتتهذب حواسه من خلال جدله مع الطبيعة.

وتشيع ظاهرة الاغتراب في فلسفة (أرسطو)، إذ تحدث عن أهم أبعادها في إطار مفهوم مادي للطبيعة وللإنسان كجزء من الطبيعة، وذلك حينما أقر بالطبيعة المغتربة للثروة، والوظيفة المغتربة للنقود، وهو وإن لم يقل كلمات مباشرة عن الاغتراب لكنه ذكر حقائق اجتماعية تؤكد إدراكه لحقيقة الكثير من أبعاد الظاهرة<sup>(8)</sup>.

وبعد ما يقرب من أربعة قرون جاء الفكر الديني المسيحي في مرحلة تلت الفلسفة الإغريقية القديمة، حيث شكلت الأفكار المبكرة للاهوت المسيحي الجذور الأولى لمفهوم الاغتراب.

---

(7) ينظر. يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ص 74.

(8) ينظر . نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، 1988م ، ص 36 .

ويستخدم رجال اللاهوت المحدثون مصطلح الاغتراب في شرح الرموز القديمة التي يزخر بها التراثان اليهودي والمسيحي، خاصة القصص الديني، ويهدف هؤلاء اللاهوتيون إلى ربط التراث الديني بالأفكار المعاصرة، وأكثر من هذا أن الآراء المستحدثة ما هي إلا صياغات جديدة لآراء دينية قديمة، ويحاول اللاهوتيون إثبات أن المفهوم الحديث للاغتراب هو بعث لأفكار دينية تقليدية معروفة من قديم الزمن مثل سقوط آدم بعد الخطيئة الأولى والكفارة<sup>(9)</sup>، فسقوط آدم مفهوم ديني يرتبط بخطيئته التي ارتكبها والتي تنطوي على عصيان الله، وهذا المفهوم ناشئ عن اعتقاد مسيحي بأن البشر معاقبون مع آدم على خطيئته بسبب بعدهم عن الله وانفصالهم عنه، وهذا بدوره يحقق الانفصال عن الآخرين وعن جوهر الذات.

لقد أسس رجال الدين مفهوم الاغتراب انطلاقاً من اهتمامهم بالنفس الإنسانية التي تنطوي على طبيعة مزدوجة، تظهر واضحة في قصة الخلق كما وردت في التوراة.

وأبرز ما في قصة الخلق هو نظرية استقلال جوهر الروح عن الجوهر المادي في الوجود الإنساني، فالتراب يرمز للعنصر المادي وهو الجسد، أما نفحة الحياة فترمز للروح، أي أن الفكر الديني ينظر للإنسان بوصفه كائناً معقداً وكياناً مركباً يعيش في حالة توتر وشد وجذب بين عنصري الجسد والروح اللذين يشكلان أصل وطبيعة الإنسان، ورغم امتزاجهما في الوجود الإنساني إلا أن كلاً منهما يكون غريباً عن الآخر، لذلك يظلال في حالة صراع لا تنتهي إلا بموت الإنسان

---

(9) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 25، نقلاً عن: Johnson, Frank, 'Alienation : Overview and Introduction, Inf, Johnson(ed) Alienation, op.cit.p.6.



وانفصال الروح عن الجسد<sup>(10)</sup>، فقد بقيت فكرة الخطيئة وسقوط الإنسان وفساد الطبيعة البشرية مسيطرة سيطرة تامة في الفكر اللاهوتي ، وبقي الإنسان مركزاً للتناقضات وميداناً للصراع بين الروح والجسد الفاني، لذلك فقد سعى رجال الكنيسة إلى إقامة سلطة عالمية تستمد قوتها المباشرة من الله لاعتقادهم بأن خلاص المجتمع الإنساني من شقائه وحالات الاغتراب التي تكتنفه لا يمكن أن تتحقق إلا بالخضوع لأوامر السلطة الروحية.

لقد أستخدم اللاهوتيون مصطلح الاغتراب للدلالة على معان متعددة أهمها:

(1) المفهوم البؤري للإغتراب في اللاهوت اليهودي والمسيحي، وهو انفصال الإنسان عن الله.

(2) إغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد .

(3) انفصال الإنسان عن الناس الآخرين .

(4) الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس أن الالتصاق بالعالم هو انفصال عن الله<sup>(11)</sup>.

وحاول اللاهوتيون أن يضيفوا على مفهوم الاغتراب أبعاداً جديدة مجددين بذلك أفكارهم القديمة عما كانت عليه سابقاً، وامتد مفهوم الاغتراب عند اللاهوتين المحدثين ليأخذ إضافة إلى بعده الديني بعداً آخر دنيوياً، عبر في حقيقته عن انفصال الإنسان عن الناس والتنظيمات الاجتماعية وعن الطبيعة وعن ذاته.

---

(10) ينظر . نبيل رمزي أسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص ( 27 - 28 ) .

(11) ينظر . المصدر نفسه ، ص ( 28 - 29 ) .

والتقت الأديان السماوية جميعها بما فيها الدين الإسلامي على أن المفهوم الأساسي للاغتراب يكمن في الانفصال ببعديه الديني والدنيوي، إن (الاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة ، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل . فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية وسلبية ، فقهروا السلطتين جميعاً، سلطة الحكام وسلطة النفس، بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزلهم الناس)<sup>(12)</sup>، ويبقى المفهوم الديني للاغتراب عن الآخر وعن الطبيعة مرتبطاً بحالات القهر والاضطهاد التي يعيشها الإنسان، ومعبراً عن أن ظاهرة الاغتراب في حقيقتها ظاهرة حتمية لا مفر منها وهي تتشكل ضمن حركة الوجود الإنساني.

إن فكرة الاغتراب في جوهرها هي نتاج الأزمنة الحديثة ، وتعالج نظريات القانون الطبيعي ، التي كانت سائدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، اغتراب حق كل شخص في كل شيء لمصلحة الدولة ، ولكن هذه أيضاً ليست هي مشكلة الاغتراب ، حتى في جانبها القانوني، لأن جوهر المسألة يرد إلى التقييد القانوني الذي يصنعه إجراء تعسفي بمصالح الفرد ، وهو تقييد لا يمكن فصله عن الحالة الطبيعية للإنسان، الغريبة عن الحضارة<sup>(13)</sup>.

ويمكن رصد فكرة الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو) ، حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظريتهم بعداً قانونياً ، إذ أن الفكرة المحورية التي تدور حولها أفكار هذه النظرية تكمن في

---

(12) فتح الله خليف ، الاغتراب في الإسلام ، الكويت : وزارة الإعلام ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر، العدد الأول ، 1979 ، ص 88

(13) ثيودور أويزرمان ، تطور الفكر الفلسفي ، ترجمة . سمير كرم بيروت : دار الطليعة ، ط 1 ، 1977 م ، ص 175.

أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك في سبيل إقامة مجتمع سياسي .

ويرى (توماس هوبز) أن الاغتراب فعل إرادي حر لأن الفرد يكون بينه وبين السلطة الحاكمة عقدا اجتماعيا يمكن له أن يحقق للفرد الرغبات الممكنة وغير الممكنة، وهذا العقد الاجتماعي جاء نتيجة فعل غير إرادي، فهناك قوانين مرفوضة شكلاً ومضموناً من قبل الإنسان بوصفها لا تلي حاجاته ورغباته<sup>(14)</sup>.

أما (جون لوك) فلا يبتعد في مفهومه عن الاغتراب عن (هوبز) لا سيما في تأكيده أن الاغتراب ليس فعلاً ارادياً، فكلاهما عاش في فترة عصيبة من تاريخ إنجلترا الذي تميز بالاضطراب والفوضى نتيجة للحرب الأهلية، مما كان له الأثر في انسلاخهما عن وطنهما وهروبهما إلى أوروبا بعيداً عن بطش حكومة لا تتفق مبادئها مع معتقداتهما السياسية.

ويرى (لوك) أن الدولة تخدم هدفاً وتتجه نحو غاية، وهي لا تظهر كنتاج طبيعي، بل يستلزم وجودها تبريراً أخلاقياً، فلكل فرد حقوق معينة حتى ولو لم تكن هذه الحقوق معترفاً بها في الواقع، والحرية الطبيعية للإنسان أن يكون متحرراً من أي قوة فائقة على الأرض، وألا يكون تحت إرادة أو سلطة فرد، فهو إنسان مجرد من أي انتماء طبقي، ولا يتحدد وضعه أو ثروته أو نفوذه أو قدرته مسبقاً بأي قوة خارجية، وهذه الحالة من تكافؤ الفرص لا تلغي الفردية وإن كانت تلغي الفروق الطباقية<sup>(15)</sup>، وهي تؤسس في حقيقتها للحق والعدل والمساواة بين أفراد الدولة الذين لا يمكن لأحد أن يرغمهم على الخضوع لسلطة

---

(14) ينظر . حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص 24.

(15) ينظر . نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص ( 51 - 52 ) .

سياسية، لا سيما إذا اتحدوا في جماعة محلية منظمة تحقق لهم الأمن و الشراكة السلمية مع الآخرين، والاستمتاع المضمون بمقدرات دولتهم وإمكاناتها.

أما (جان جاك روسو) فقد استخدم مفهوم الاغتراب بشكل مباشر حينما ربطه بقيام الإنسان ببيع نفسه وتسليمها لإنسان آخر بحيث يجعل من نفسه عبداً له، لذلك كان لـ(روسو) موقفه النقدي من العلاقات الطبقية الإقطاعية والنظام الاستبدادي، وأيد الديمقراطية والبرجوازية والحريات المدنية والمساواة بين الناس على اختلاف أصولهم.

ويرى (جونسون) أن (مفهوم الاغتراب يتحول من خلال كتابات روسو إلى مفهوم اجتماعي فقد ارتكز في تحليله وتفسيره على علاقة الإنسان بالطبيعة، فقد كان مفهومه الأساسي أن الإنسان قد انفصل عن طبيعته الخيرة من خلال الحياة في وسط اجتماعي مصنع وليس من خلال السقوط)<sup>(16)</sup>.

وانطلاقاً من تركيزه على مفهوم الإنسان الخير بطبيعته والذي أفسدته التنظيمات الاجتماعية، فقد استخدم (روسو) مصطلح الاغتراب بمعنى التنازل أو التخلي وذلك للتعبير عن استسلام الشخص للجماعة المحلية.

إن ظاهرة الاغتراب عند (روسو) لا تنفصل في حقيقتها عن الفلسفة السياسية ، ففلاسفة العقد الاجتماعي يتفقون في نظرتهم لهذه الظاهرة على أنها تشكل تنازلاً عن الحرية الطبيعية لسلطة المجتمع السياسي، وهي ثمن الأمن الاجتماعي الذي يتحقق للإنسان في ظل المجتمع المدني الذي تقع مسؤولية توفير الأمن فيه على الدولة.

---

(16) نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص 60 نقلاً عن :

Johnson، Alienation ، op . 14 .

إن (روسو) يدرك أبعاد ظاهرة الاغتراب بشكل لم يسبقه إليه أحد، فهو يشير إلى اغتراب الإنسان عن الطبيعة لا سيما حينما يوجه نقده الاجتماعي إلى المجتمع المدني. وقد ذهب إلى أن المدينة تفسد الإنسان، تفصله عن الطبيعة، ففي عملية التمدن تسير البشرية نحو تصحيح المجتمع على حساب النوع، هذا الشكل المغترب للنمو الحضري يبرز التناقض بين المجتمع والجنس البشري، حيث تصبح حياة الإنسان المتحضر نوعاً من العبودية التي يولد ويعيش ويموت فيها<sup>(17)</sup>، فالإنسان من وجهة نظر (روسو) يولد حراً ولكنه يصبح فيما بعد مكبلاً بالقيود نتيجة لحالات الاضطهاد والقهر التي تحد من حريته، وتحول بينه وبين تحقيق ذاته الإنسانية، لذلك فقد أباح (روسو) الثورة على الطغاة ووصفها بأنها واجب إنساني يجب القيام به وذلك للوصول إلى تحقيق العدالة والحرية.

وقد برزت فكرة الاغتراب في كتابات رواد المثالية الألمانية (كانت وفيخته وشيلر)، فقد حفلت فلسفة (عما نويل كانت) بثنائيات شتى فقسمت الوجود إلى ذات وموضوع، وقسمت الحقيقة إلى صورة ومادة، وقسمت العالم إلى محسوس ومعقول، وقد عاصر حركة التنوير التي داعت وانتشرت في القرن الثامن عشر، والتي ركز روادها على مواجهة سيطرة السلطات الدينية والوقوف ضد التزمّت والتعنّت الكنسي، والتحرر من الأفكار التي لا يمكن للعقل أن يقبلها مثل فكرة الخطيئة الأولى، فليس من الممكن أن يتحمل أبناء اليوم مسؤولية الخطيئة التي ارتكبها آدم وحواء منذ آلاف السنين.

---

(17) لوك ، هيوم ، روسو ، العقد الاجتماعي ، ترجمة . عبد الكريم أحمد ، القاهرة : مطبعة

مصر للطباعة والنشر ، ص 91.



إن الاعتقاد في قوة العقل، وكونه جوهر الإنسان، والمعيار الحقيقي لإنجاز كل ما يتعلق بشؤون الحياة بالاحتكام إلى الاستنتاج والاستنباط والحكم، ونبذ الخرافات والغيبيات هي أهم توجهات (كانت).

فقد ذهب إلى أن العقل مركز الوجود تدور في فلكه الأشياء، كما تدور الأرض حول الشمس، ومعنى هذا أن الوجود المادي مستقل ومغترب عن وجودنا الشخصي، أي أن هناك انفصال في الواقع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وانهما يتوحدان في الأنا أفكر، أي في عملية الفهم التي تربط بين الظواهر<sup>(18)</sup>، وهكذا فقد رهن (كانت) الحقيقة بالإنسان العقلاني المفكر، الذي يتمتع بالحرية ويرفض أن يكون أداة لأن ذلك من شأنه أن يتعارض مع طبيعته الإنسانية، ومن ثم يجعل منه مغترباً عن ذاته.

أما (يوهان غوتليب فيخته)<sup>(19)</sup> فقد افترض وجود الذات المطلقة غير المحدودة التي خلقت العالم، بينما شكل النشاط الخلقى للوعي الأنا الأولى عنده الذي يوصف بأنه الأنا المطلق الغامض والذي يستنبط منه الأنا الفردي المعبر عن ذات إنسانية محدودة.

وقد تحدث (فيخته) عن الاغتراب من خلال حديثه عن تخارج الموضوع عن الذات، ليحتل بذلك العلاقة بين الأنا و اللاأنا المتعارضين اللذين تقيم الفلسفة النظرية مواجهة بين كل منهما والآخر في إطار حدود الأنا المطلق، (فالذات المطلقة تولّد واقعاً يتعارض معها ويشكل - في الوقت نفسه - شرطاً

---

(18) ينظر . يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، القاهرة : دار المعارف ، ط 6 ، 1979 م ، ص 227.

(19) يوهان غوتليب فيخته : ( 1762 - 1814 ) فيلسوف ألماني ، زعيم المثالية الألمانية بعد (كنت) ، عمل أستاذاً بجامعة بينا التي فصل منها بسبب الإلحاد ، وبجامعة برلين ، من أهم مؤلفاته: النظرية العلمية 1794 م .

ضرورياً لنشاطها. هذه الجوانب الإنطولوجية والمعرفية (الأبستمولوجية) لمفهوم الاغتراب لا تعبر أيضاً عن مضمونه الاجتماعي (الجوهري)<sup>20</sup>، وهذه الذات المطلقة غير المحدودة التي افترض (فيخته) وجودها هي التي خلقت العالم، وبذلك فإن حالة انفصال الموضوع عن الذات واغترابه عنها قد أفضت في حقيقتها إلى اغتراب ميتافيزيقي عند (فيخته).

أما (هيجل) فهو يوصف بأنه أول من رفع اصطلاح الاغتراب إلى مرتبة الأهمية الفلسفية، حيث جاء الاغتراب عنده تعبيراً عن مأزق الإنسان المعاصر، وذلك من خلال دراسته للعلاقة بين التوافق والاغتراب وبيان صلتها بالمعاناة الإنسانية، وانطلاقاً من تحريره لعلاقة الفرد بالجماعة، والذات بالآخر، والخاص بالعام، فقد استخدم (هيجل) الاغتراب ليعبر من خلاله عن الانفصال والاتصال في آن معاً. فالانفصال يتم عنده في الوجود المستقل بوصفه اغتراباً على مسرح العالم الأخلاقي، الذي يتجسم في غياب التوافق بين الأفراد والجماعة والمحيط إلى جانب الاغتراب عن الذات، أما في الاتصال فتقلب المعادلة حينما يصبح معنى الاغتراب مرتبطاً بالتسليم بضرورة (قهر الاغتراب) والتخلي عن محركاته بخدمة الوطن والتموضع مع الآخرين، فمثلاً بالبنية الاجتماعية كتموضع للعقل الإنساني، والاغتراب بالموضوعية تجاه الآخرين، فبالموضوعية يتحقق جوهر ترقّي العقل، وقهر الاغتراب عن الذات<sup>(21)</sup>.

---

(20) ثيودور اويزرمان، تطور الفكر الفلسفي، ص 175.

(21) ينظر. ريتشارد شاخ، الاغتراب، ترجمة. كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1980 م، ص (100 - 102) ..

إن تصور (هيجل) للإغتراب تمتد جذوره لدراساته اللاهوتية من جهة وفلسفة العقد الاجتماعي خصوصاً فلسفة (روسو) من جهة أخرى، فقد ركز (هيجل) على الدين بوصفه مفتاحاً لحل التناقض المتأصل في الطبيعة الإنسانية المزدوجة.

وإذا كان المفهوم اللاهوتي للإغتراب هو انفصال الإنسان عن الله بفعل السقوط، فإن المعنى الأول للإغتراب عند (هيجل) يعني انفصال الذات عن الجوهر الاجتماعي، أما مفهوم الإغتراب الذي استقاه (هيجل) من فلسفة العقد، فهو ينصب على استسلام الفرد وتنازله عن حقه في السيادة على نفسه لآخرين يمارسون هذا الحق في إطار المجتمع المدني، وهذا الإغتراب يعبر عن تنازل الفرد عن استقلاله الذاتي وتوحيده مع الجوهر الاجتماعي وانتهاء مرحلة اغترابه عنه<sup>(22)</sup>.

لقد طوّر (هيجل) بشكل أكثر اكتمالا التفسير المثالي للاستلاب، فقد ذهب إلى أن كل شئ موجود ينشأ من تخارج الروح، و تخارج شئ عن شئ جعله غريباً عن الشيء الذي خرج منه، وبذلك ظهر العالم الموضوعي كروح مستلبة، ويمكن وصف الإغتراب عند (هيجل) بأنه (حقيقة انطولوجية متأصلة في طبيعة وجود الفرد في العالم، ذلك أنه يوجد انفصال متأصل في وجود الإنسان كفاعل وكموضوع لأفعال الآخرين، بين الفرد كقوة مبدعة في سعيه لتحقيق ذاته، وبين الإنسان كموضوع يتأثر ويتشكل بواسطة الآخرين وبواسطة الطبيعة، وهكذا تأتي المواجهة حين يقف ما يبدعه الإنسان من فن ولغة وعلم .. الخ كأشياء خارجية

---

(22) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الإغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص81.

مغتربة عنه على الرغم من كونها تجسّدات لما هو جوهري في الإنسان، أعني عقل الفرد وضميره<sup>(23)</sup>.

إن الاغتراب عن الذات الفردية عند (هيجل) ينبغي أن يكون مقبولا إلى الحد الذي تقتضيه الحياة الاجتماعية فقط، دون أن يؤدي إلى خضوع الإنسان إلى إنسان آخر والاعتماد عليه.

ويرى (هيجل) أن للثراء دور أساسي في تعميق إحساس الفرد بالاغتراب عن ذاته، فالمال يسهم في تمزق الروح، ولغة الروح التي تفصح عن بطلان هذا العالم هي لغة التمزق التي من شأنها أن تكشف عن حقيقة روحية هامة ترتبط بفساد المجتمع.

إن تجاوز مرحلة التمزق من قبل الروح يتطلب منها اتباع طريقين، فهي أما أن تسلك طريق الإيمان الذي يفرض عليها نوعا من الهروب من هذا العالم حتى يكون في وسعها الاهتداء إلى وحدة حقيقية مع ماهيتها الخاصة، أو لا بد من أن تسلك طريق العقل، ويتمثل في فلسفة التنوير، الذي تستطيع معه أن تكتشف الطابع الكلي للثقافة البشرية، بحيث تقضي على كل مضمون جزئي قد يولد لديها الإحساس بالاغتراب عن الذات<sup>(24)</sup>، ولا يلغي (هيجل) إمكانية أن يفضي الاغتراب إلى حالة من التحرر، وذلك حينما يتعرف الروح في العالم المغترب على نتائج عمله، ويتجاوز مرحلة الاغتراب يمكن لهذا العالم أن يصل إلى حالة من الاتساق التي ينعكس تأثيرها الايجابي على الجوانب النفسية والروحية للإنسان.

---

<sup>(23)</sup> نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص78، نقلا عن: -Encyclopedia Britannica, CP:cit .p.574-575.

<sup>(24)</sup> ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والانسان..، ص226.

ويعدّ الفيلسوف (لودفيج فيورباخ)<sup>(25)</sup> من أهم فلاسفة المثالية الألمانية الذين أولوا الحديث عن الاغتراب الديني أهمية كبيرة، حيث أنكر على الدين أنه الحقيقة الوحيدة، وعده كشف مهيب عن كنوز القلب الإنساني.

إن (فيورباخ) يرغب بالوصول بالدين إلى درجة الكمال، بل أن الفلسفة نفسها يجب أن تذوب في الدين، فالدين في رأيه هو العلاقة العاطفية بين إنسان وآخر، تلك العلاقة التي ظلت تفتش عن حقيقتها في انعكاس وهمي للواقع، في توسط إله، أو آلهة متعددة بوصفها انعكاسات وهمية لصفات إنسانية، بيد أنها تجد هذه الحقيقة في المحبة القائمة بين الأنا والأنت، وهكذا يصبح الحب الجنسي عند (فيورباخ) في نهاية الأمر من أرفع الصور في ممارسة دينه الجديد<sup>(26)</sup>.

لقد تمحورت فلسفة (فيورباخ) حول نقد فكرة الإله، ولم يلبث أن دعا في فلسفته حول الدين إلى تصحيح المسيحية بتحريرها من الوهم الإلهي وتوجيهها نحو الإنسانية، وتنطلق وجهة نظره في نقد الدين من أن الدين يشكل ايديولوجيا تشل فعالية الإنسان وقدرته على تحقيق الثورة، وذلك من خلال تخدير الشعب باقناعه بالصبر على قسوة الواقع، وتوجيه اهتمامه بعيداً عن القضايا الخاصة بالإنسان ووجوده، وبذلك فإن (فيورباخ) قد حدد هدفه بتحرير الإنسان وإعطائه وظيفته على غرار ما ذهب إليه الوجوديون أمثال (سارتر)، يقول: (كان هدفي هو أن أبرهن أن القوى التي ينحني أمامها الإنسان خاضعاً متذللاً، هي مخلوقات من عقله المحدود الجاهل الجبان الذي تعوزه الثقافة لكي أبرهن، خصوصاً، على أن

---

<sup>(25)</sup> لودفيج فيورباخ (1804 - 1872) فيلسوف مثالي ألماني، كان المضمون الأساسي لفلسفته يكمن في إعلان المادية والدفاع عنها، من أهم مؤلفاته: أفكار حول الموت والخلود، وجوهر المسيحية.

<sup>(26)</sup> ينظر. فريدريك أنجلز، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ترجمة وتقديم. فؤاد أيوب، دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ب ت ، ص (64 - 65).



الكائن الذي يضعه في موضوع أعلى منه ليصبح خصماً له كوجود خارق للطبيعة، مستقل، إنما هو في الحقيقة الإنسان نفسه<sup>(27)</sup>، وبذلك فهو يؤكد على وظيفة الإنسان بوصفه الحقيقة الأسمى التي ينبغي احترامها، وإذا أراد الإنسان أن يتخلص من الاغتراب، فلا بد من الغاء العقيدة الدينية للتخلص من سلطة الإله الوهمي، ذلك أن جوهر وحقيقة الدين يعبر عن حقيقة الجوهر الإنساني.

إن (فيورباخ) قد استبقى في فلسفته الإنسانية وظيفه الله بدليل أننا نراه يقرر أن (الإنسان هو إله الإنسان)، وهذا ما يقرره أيضاً (ماكس شترنر)<sup>(28)</sup> أحد تلاميذ (هيجل)، حيث دعا إلى إنسانية أشد تطرفاً. لكن نقد (فيورباخ) و(شترنر) للدين قد اتخذ صورة صراع حاد ضد الله، وكأن كل ما كان يهمهما هو أن يستلبا الله ميزاته ليضفوها على الإنسان، ومن هنا فقد لاحظ (ماركس) أن نقد (فيورباخ) للدين قد ظل خاضعاً للمثالية الهجلية التي تجعل البشرية تسير على رأسها، وهكذا أدار (ماركس) ظهره للمناقشات الفلسفية الدائرة حول فكرة الله التي عدها مجرد بناء فوقى يتعلق بالواقع الاجتماعي نفسه<sup>(29)</sup>، في الوقت الذي ذهب فيه (فيورباخ) إلى أن الإنسان يعود إليه الفضل في خلق الإله، فهو حينما يتعبد له إنما يتعبد لنفسه، وبالتالي فقد مارس الدين على الإنسان حالة من حالات الوهم حدث به إلى عبادة موجود اسمى هو الإله الذي لم يتجاوز في حقيقته -كما يرى فيورباخ- صورة الإنسان المثالي، وهكذا فإن (فيورباخ) في

---

<sup>(27)</sup> لودفيج فيورباخ، أصل الدين، ترجمة. احمد عبد الحليم عطية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1991م، ص(38-39).

<sup>(28)</sup> ماكس شترنر: (1806-1856م) فيلسوف الماني من تلاميذ هيجل، كان من دعاة الفوضوية، من مؤلفاته: الفردي والخاص.

<sup>(29)</sup> ينظر. زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، ص(191-192).

الوقت الذي استبقى فيه على وظيفة الإله، فإنه قد منح الإنسان وظيفة أسمى من ذلك، وقد أفضت فلسفته حول وظيفة كل من الإله والإنسان إلى بلورة مفهومه حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يلقي بظلاله على حياة الإنسان.

وينطلق (فيورباخ) في ذلك من ازدواج العالم إلى عالم ديني وهمي وعالم واقعي. فقد أرجع العالم الديني إلى أساسه الزمني الذي لا يمكن له الانفصال عن ذاته والاستقرار في السحب بوصفه ميداناً مستقلاً، إلا بالتفكك والتناقض الذاتي ضمن هذا الأساس الزمني، الذي يمكن فهمه في تناقضه، ثم تثويره بالممارسة بفعل حذف ذلك التناقض، ويحل (فيورباخ) الماهية الدينية في الماهية الإنسانية التي هي ليست تجريداً لاصقاً بكل فرد على حدة، بل هي في واقعها جماع العلاقات الاجتماعية، ولا يمكن أن تفهم إلا من حيث هي نوع، أو عمومية باطنة خرساء توحد بصورة طبيعية بين افراد عديدين<sup>(30)</sup>، وهذا الفهم المثالي لحقيقة الدين من قبل (فيورباخ) هو الذي أسس من خلاله فلسفته حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يعيشه الإنسان، والذي يعبر في جوهره ومضمونه عن حالة من العجز أو الموت الوظيفي عند الإنسان الذي لم يتجه لحل مشكلاته الإنسانية، بسبب حالة الارتهان التي تمارسها عليه قيود الدين والآلهة.

وبدلاً من اغتراب الروح عن ذاته الذي يطرحه (هيجل)، يحاول (فيورباخ) أن يكشف أن أساس الاغتراب هو اللاهوت، وأن هذا الاغتراب الديني يرتبط بالاغتراب السياسي، حين يهرب المواطن المستعبد من حصار الدولة إلى رحاب عالم ميتافيزيقي من صنع خياله<sup>(31)</sup>.

---

<sup>(30)</sup> ينظر. فريديريك انجلز ، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ص(108- 109).

<sup>(31)</sup> نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص97.

إن (فيورباخ) يرى في الدين أنه نتاج لقدرة الإنسان على التخيل، فهو يعبد الله مع أن الله هو الإنسان المتسامي، وانطلاقاً من فهمه للإنسان يؤسس (فيورباخ) تفسيره الخاص للدين، فهو يرى (أن الإنسان كائن نوعي يتميز بقدرات خاصة، أبرزها اثنتان: الأولى: قدرته على إسقاط كمالاته الجوهرية على كائن من صنعه يتصوره فيما وراء الطبيعة. والثانية: قدرته على الوعي بالوجود في مجتمع تربطه بأعضائه طبيعة مشتركة)<sup>(32)</sup>.

إن النسق الديني هو منبع الإغتراب عند (فيورباخ) فالإغتراب الديني هو أساس كل اغتراب، وهو في جوهره اغتراب الإنسان عن ذاته وعن أفضل ما فيها من صفات، ورغم أن الاغتراب هنا ينعكس على مستوى الحياة الداخلية للإنسان، إلا أن له تأثيره على الحياة الخارجية والتي لا تخرج عن كونها مظاهر وآثار جانبية.

وحتى يتحرر الإنسان من اغترابه لا بد أن تحل المعرفة الموضوعية محل الدين ويحل العقل محل الإنجيل، وهكذا أراد (فيورباخ) أن يهدم الله بوصفه وسيطاً بين الإنسان وذاته، فتجاوز الاغتراب يتم بإحلال الجوهر الإنساني محل الجوهر الديني في مركز الوعي، وهكذا يبحث (فيورباخ) عن حل ذهني بوصفه قضية فلسفية وليس حالة اجتماعية، كما أنه يهتم بمظاهر الاغتراب السطحية مثل الاغتراب عن الجنس، لأن الدين المسيحي يشجع الناس على الرهبانية لتحقيق الخلاص<sup>(33)</sup>.

---

<sup>(32)</sup> نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 98، نقلاً عن:

- Joseph O'Mally, (Introduction and notes), in Karl Marx, Critique of Hegel's philosophy of right, Cambridge University Press, 1970, p. XII.

<sup>(33)</sup> ينظر المصدر نفسه، ص (99-100).

إن (فيورباخ) قد تأثر فيما ذهب إليه حول مفهوم الاغتراب بآراء (هيجل) الفلسفية، وإن كان قد فشل في محاولته الانتقال بهذه المسألة من التجريد المثالي لهيجل إلى الحياة الواقعية وذلك حينما تحدث عن الاغتراب الديني انطلاقاً من نظريته للإنسان كجوهر مجرد وكمية من الصفات الذاتية التي يقسمها الدين.

ولم يكن (كارل ماركس) هو الآخر بمعزل عن الحديث عن مفهوم الاغتراب، حيث كيفه مع تصوراتهِ الخاصة بالإنسان والمجتمع، وطوعه لمتطلبات نسقه الفكري العام حتى أخذ مساحة واسعة في دراساته السوسيولوجية، ورغم أن (ماركس) في البداية قد تأثر بفلسفة (فيورباخ) وبمفهومه عن الاغتراب، إلا أنه لم يوافقهُ فيما ذهب إليه من أن الدين هو مصدر الاغتراب في المجتمع .

فقد ذهب إلى أن الإنجاز الكبير لـ (فيورباخ) يكمن في أنه أثبت أن الفلسفة ليست سوى ديانة ومن ثم ينبغي إلغاؤها كشكل من أشكال الوجود الإنساني المغترَب، وقد أرسى المادية الحقيقية بجعله العلاقة الاجتماعية بين إنسان وآخر القاعدة الأساسية للتاريخ، كذلك فقد عارض الوضعية المطلقة التي تدعي أنها تملك في ذاتها الأساس والقاعدة (34).

وقد تحدث (ماركس) عن المجتمع غير المغترَب وناقش مفهومي الغربة والتمازج في مخطوطاته الفلسفية الاقتصادية المنشورة عام 1932م، والتي خالف فيها ما ورد في البيان الشيوعي الصادر عام 1848 م، والذي ذهب فيه (ماركس) إلى أن أي حديث عن الاغتراب هو نوع من الهراء الفلسفي، بوصف

---

(34) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص114، نقلاً عن:  
- Karl Marx, Towards a Critique of Hegel's Philosophy of Right, selected writings, David Melellan, Oxford university press, 1977, p.67.

العمل غربة إنسانية يتحقق في عالم لا يملكه الإنسان، شأنه في ذلك شأن (هيجل) الذي سبق وأن عد العمل اغتراباً عن الذات في تشكيل العالم .

وإذا كان الاغتراب عند (هيجل) قد شكل حالة أو ظاهرة من ظواهر العقل، فإن (ماركس) قد نظر إلى الاغتراب على أنه ظاهرة اجتماعية، تظهر في سياق العلاقات الاجتماعية في النسق الاجتماعي التاريخي المحدد<sup>(35)</sup>، لذلك فقد سيطر المفهوم الماركسي للاغتراب على المناظرات الدائرة بين علماء الاجتماع وأخذ مجاله في الدراسات السوسيولوجية بوصفه ظاهرة اجتماعية ومفهوماً علمانياً مادياً.

ويرى (ف.و.ديليستون) أن (الاغتراب عند هيجل يوجد في صميم بنية الحياة الكلية ذاتها، أما عند ماركس فهو يوجد في بنية شروط العمل البشري التي تضطره لأن يغترب عن عمله وعن ذاته وعن زملائه. والحد الذي يقدمه هيجل لأزمة الإنسان يتلمسه من خلال مذهب فلسفي يناظر العملية الجدلية للعقل الكلي . أما ماركس فيبحث عن هذا الحل في تغير ثوري للأحوال الاقتصادية للإنسان يجعل من الممكن حدوث انسجام كامل بين الإنسان وعمله)<sup>(36)</sup>.

إن فهم ظاهرة الاغتراب المعقدة يستلزم أن نوضح وجهة نظر (ماركس) عن الإنسان، الذي يوصف بأنه إنسان تاريخي وليس أنساناً مطلقاً، أو ذاتاً إنسانية منفصلة عن سياقها والسسيوتاريخي ، والذي تعد مقولة الإنتاج مقولة أساسية فيه، وهي تعبر في كل مرحلة تاريخية عن خصائص الناس، ونمط النشاط الإنساني

---

<sup>(35)</sup> ينظر. عاطف غيث، الموقف النظري في علم الاجتماع، الاسكندرية: دار الكتب الجامعية،

1972م، ص 232.

<sup>(36)</sup> جون ماكوري، الوجودية، ص 295.



الذي يحدد نمط حياة الأفراد، فحياة الإنسان النوعية تتحدد في حقيقتها بطبيعة العمل وبطبيعة الحياة الإنتاجية.

لقد وصفت الماركسية الإنسان بأنه وظيفة من وظائف الاقتصاد، ونتيجة لاغتراب العامل عن عمله فقد أصبح العمل غربة إنسانية. فكلما زاد إنتاج العامل قل ما يستهلكه، وكلما ازدادت القيم التي يخلقها تدنت قيمته، وكلما ازداد كمال شكل ما زاد تشوهه، وكلما ازداد الطابع الحضاري لما ينتج ازدادت همجيته، وكلما ازدادت القوة الكامنة في العمل أصبح العامل عاجزاً، وكلما توهجت الروح التي يودعها في العمل تقلصت روحه، وغدا عبداً للطبيعة<sup>(37)</sup>، وباغتراب العامل تحقق الاغتراب السياسي الجزئي الذي نتج عنه اغتراباً اقتصادياً كلياً وذلك في الوقت الذي لم يعد فيه النشاط الإنساني موجهاً لإشباع حاجات إنسانية، وإنما لتحقيق فائض قيمة يساعد على تراكم رأس المال وبالتالي استغراق الإنسان في اغتراب كلي.

لقد شكلت فكرة اغتراب العمل مرتكزاً أساسياً في نظرية (ماركس) حول الاغتراب، وأخذ العمل القهري المغترب دوره في محور إنسانية الإنسان وتحويله إلى آلة منتجة مجردة من الأحاسيس والمشاعر، ويرى (ماركس) أن هذا الإنسان يعمل ليعيش، فهو يبيع نشاط حياته لشخص آخر وذلك لتأمين وسائل بقائه حتى يتحول إلى سلعة تحقق الفائدة للآخرين.

وبما أن العلاقات المغترية عند (ماركس) تنتج عن عملية العمل المغترب فإنها تتخذ أربعة مظاهر رئيسة:

---

(37) ينظر. والتركو فمان، مقدمة كتاب الاغتراب، ص(46- 47).

(1) اغتراب الإنسان عن الطبيعة: ويعبر هذا المظهر عن علاقة الإنسان بناتج عمله، أي علاقاته بالعالم الخارجي المحسوس، وتلك هي غربة الإنسان عن الأشياء التي يتعامل معها في علاقته الجدلية بالطبيعة.

(2) اغتراب الإنسان عن ذاته، ويعبر هذا المظهر عن علاقة العامل بعملية العمل لا سيما نشاطه الإنتاجي كنشاط مغترب.

(3) اغتراب الإنسان عن وجوده ككائن نوعي، أو اغتراب الإنسان عن المجتمع، حيث يعبر ذلك عن حالة العامل الذي لا تكون له أية مصلحة في الغاية المستهدفة من عملية العمل المغترب.

(4) اغتراب الإنسان عن غيره من الناس، وهو أثر مباشر من آثار اغترابه عن نوعه ومجتمعه<sup>(38)</sup>.

فنتيجة لاغتراب العامل عن عمله حدث الاغتراب عن الأشياء المنتجة، وبما أن الإنسان في المجتمع الرأسمالي قد أصبح مغترباً عن عمله، فإن ذلك قد أفضى إلى أن يكون مغترباً عن ذاته وقدراته وعن الروابط الاجتماعية التي تميزه كإنسان، وباغتراب الإنسان عن ذاته الإنسانية يصبح أيضاً مغترباً عن أقرانه في العمل وعن الآخرين، لتشكل كل تلك المظاهر الاغترابية بمجموعها روافداً لعملية العمل المغترب.

وقد حلل (ماركس) ظاهرة الاغتراب الذاتي للعمل وكما تجلت في التنظيمات والوسائط والأوقات التي يزخر بها المجتمع المغترب، وناقش انعكاسات هذا الاغتراب على صور الفكر والعلاقات بينه وبين تلك الانعكاسات الفكرية،

---

(38) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(185- 192).

ولم يغفل العلاقات البنائية بين الاغتراب والظواهر الاجتماعية الأخرى داخل بناء اجتماعي محدد في لحظة تاريخية معينة.

إن تعبير الاغتراب الذاتي قد أخذ عند (ماركس) معنيين:

الأول: إن ما ينتجه الإنسان هو تموضع لذاته في صورة أشياء، فحينما يغترب عما ينتجه فإنه حقيقة يغترب عن جزء من طاقاته الروحية والفيزيقية، وقدراته الشخصية التي تتجسد في أشياء وموضوعات خلال نشاطه الإنتاجي، وهو بهذا يغترب عن ذاته.

والثاني: إن الإنسان يعبر عن إنسانيته في ثلاثة مجالات هي: الإنتاج والحياة الاجتماعية والحياة الحسية، وأي عائق يحول دون تحقيق إنسانيته يحط من قدره كإنسان حر، ويحوّله إلى مستوى العبيد المأجورين، بل إلى ترس في آلة، يتبع في حركته إيقاع الآلة في دورانها، ويتحول نشاطه في ظل تقسيم العمل الرأسمالي إلى حركة آلية بسيطة، وهكذا يغترب العامل عن طبيعته الجوهرية ذاتها<sup>(39)</sup>.

وخلال تطور النسق الفكري لماركس اكتسب مفهومه للاغتراب عمقاً وحيوية متجددة، وقد شكلت النظرية العامة في الاغتراب الأساس العام للتحليل الماركسي لظروف العمل، حيث أكتشف جذور ظاهرة الاغتراب في بؤرة الوجود الاجتماعي الطبقي، إذ تعمق في دراساته للظاهرة المتأصلة في العمل المغترب، ولم يعد الاغتراب اغتراباً للروح عن ذاته، بل اغتراب الإنسان عن عمله، وعن طبيعته الاجتماعية ونوعيته وقواه الإنسانية.

ومثلما تحدث (هيجل) عن الاغتراب المزدوج بمعنييه المعبرين عن الانفصال والاتصال، فإن (ماركس) قد تحدث عن الانفصال من خلال التسليم،

---

(39) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص189.

ومساواة الاتصال في معادلة الفكرة مع الواقع، لكنه اختلف عن (هيجل) حينما أرجع هذين المصطلحين إلى مفهوم واحد عد فيه الانفصال من خلال التسليم يساوي الاتصال.

وذهب (كوفمان) إلى أن (فرويد) قد تحدث في كتابه (انطباعات شخصية) 1925م عن الاغتراب المثمر في معناه السايكولوجي، ومن الوجوديين حاول (كيركيجارد) الاستعانة بالدين للتخفيف من الإحساس بالاغتراب، وعد (كوفمان) الاغتراب إيجابياً وأحد السمات الجوهرية للوجود الإنساني ومن دوافع النزعة الخلاقة، فالحياة من غير إغتراب ليست جديرة في أن نحياها، ومع ذلك فالمطلوب زيادة طاقة الإنسان على معالجة الاغتراب والتخفيف من وظائفه<sup>(40)</sup>.

وإذا كان (أوزفالد أشبنجلر)<sup>(41)</sup> قد أسبغ الاغتراب على الحضارة الغربية في حديثه عن سقوط الحضارة، فإن (أريك فروم) قد رأى أن الاغتراب قد تجسد من خلال حالة التأزم في علاقة الإنسان بالطبيعة وبالأخرين وبالذات وبمجالات الحياة الأخرى، حيث نشأت هذه الحالة نتيجة للمدنية المعاصرة التي فرضت على الإنسان اغتراباً يومياً.

فقد دفعت حضارة الروبوت بالإنسان إلى طريقة مغتربة في الحياة تقوم على علاقات مشوشة ينشأ عنها اغتراب ثقافي في اللغة والفكر والإعلام، حيث تكشف عن عدم التوافق أو نشوز العلاقة بين الإنسان وذاته ومحيطه الاجتماعي والطبيعي والسياسي والثقافي<sup>(42)</sup>.

---

<sup>(40)</sup> ينظر. والتر كوفمان، مقدمة كتاب الاغتراب، ص55.

<sup>(41)</sup> أوزفالد أشبنجلر (1880 - 1936م): فيلسوف مثالي ألماني، وهو المفكر العقائدي للنبلاء البروسيين، وواحد من المهددين النظريين للفاشية الألمانية، نشر فلسفته في التاريخ عقب هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الأولى مباشرة، وقد جاء ذلك في كتابه المشهور (تدهور الحضارة الغربية).

<sup>(42)</sup> ينظر. ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص(196 - 198).

وحول موقف الفلاسفة الوجوديين من الاغتراب، يرى (شاخت) أن عموم الدراسات الوجودية عند كير كيجارد وهایدجر وسارتر وكامو ومارسل ويسبرز وغيرهم، قد جاءت في إطار التداولية الهيكلية والماركسية للمصطلح وتفرعاته، (والوجودي يفهم الاغتراب أساساً في إطار معناه الناطق، فهو اغتراب الوجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وانما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير أو ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الاوصاف)<sup>(43)</sup>، فالعالم المحيط بالإنسان والذي يصوره الوجوديون، يمكن وصفه بأنه كينونة خالية من قوانين التطور الاجتماعي التاريخي، وهو بسكونه المريب لا يستطيع أي إنسان أن يغيره لا سيما إذا كان الإنسان المعني بالتغير عاجزاً عن فهم الواقع المحيط به، وعاجزاً عن التأثير بهذا الواقع نظراً لحالة الاستلاب التي يعيشها.

لقد تحدث رائد الفلسفة الوجودية (سورين كيركيجارد) عن ظاهرة القلق ودورها في ازدواج الطبيعة الإنسانية، مفسراً قصة الخلق والسقوط في محاولة لاستعادة الدين لمكانته ووظيفته في تحرير الإنسان وتخليصه من الظلم الاجتماعي. وقد رأى في ظاهرة القلق أنها ترتبط بالحرية فهي الاضطراب الذي يسبق الاستقرار، وحينما تتأزم فإنها تصل إلى حالة من القلق الاغترابي أو الاغتراب في صميم الوجود الإنساني، حيث يصبح الاعتراب بذلك حالة حتمية وظاهرة إنسانية طبيعية، يمكن حلها حلاً دينياً عن طريق الخلاص الأبدي<sup>(44)</sup>.

ولم تكن فلسفة رائد حركة الاحياء اللاهوتية (بول تيليش) بمعزل عن مناقشة مفهوم الاغتراب، فقد تأثر بتعاليم (كيركيجارد) الفلسفية، وتحدث في

---

<sup>(43)</sup> جون ماكوري، الوجودية، ص 295.

<sup>(44)</sup> ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص (279- 280).



معالجته لقضايا الإنسان والمجتمع من منظور وجودي بروتستانتى، حيث ركز على الوجود المشخص القائم على تأكيد تفوق الشخص وتفرده وتكامله في جميع مواقف الحياة وعلاقاتها.

وقد استخدم (بول تليش) فكرة الاغتراب الوجودي في تأكيد المفهوم التقليدي للخطيئة، بالرغم من أن الاغتراب كما بين (بول ريكور) هو صورة من صور عديدة توجد في فكرة الكتاب المقدس عن الخطيئة، وهناك اختلاف بين الفكرتين، ففكرة الكتاب المقدس ترى أن الخطيئة هي اغتراب عن الله، أما فكرة الاغتراب الوجودي فهي اغتراب عن وجود الإنسان ذاته، والوجودي غير المؤمن لن يرضى بالتوحيد بين الاغتراب والخطيئة بالمعنى الديني التقليدي، ففي الوجودية الملحدة شيء شبيه بالاحساس بالاغتراب الكوني<sup>(45)</sup>.

أما (جان بول سارتر) فقد اهتم في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، ورغم هيمنة مشكلة العدم في فلسفته إلا أنه قد ركز على مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات، وعند حديثه عن الوجود في ذاته ذهب إلى وصفه بأنه عالم الأشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو حرية، أما الوجود لذاته فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، (والمشكلة في نظره ليست في أن الناس أصبحوا - من خلال النظام الاجتماعي الإنساني - أشياء فاعثوا عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية، بل أن الناس اغتربوا لأنهم يظنون في انفسهم أشياء، ومن ثم يفقدون إنسانيتهم بارادتهم. ويتنازلون طوعا عن حريتهم، أي أن الناس هم ضحايا انفسهم إذ أن الوجود ينطوي على الحرية ولكن الناس هم الذين يظلمون انفسهم فلا يحققون

---

(45) ينظر. جون ماكوري، الوجودية، ص(295- 296).

حريتهم بالفعل<sup>(46)</sup>، وهكذا فإن (سارتر) يركز على الاغتراب الذاتي النفسي كأساس جوهري يرتبط بأزمة الإنسان المعاصر، وهو يتفق في بعض وجهات نظره مع (ماركس) لاسيما في سيطرة المادة الجامدة على الإنسان الحي، وسلبها لحيته، وتحولها ضده من خلال العالم المادي، لكنه مع ذلك يختلف عنه في عدة وجوه: (فهو يرى أن الاغتراب يفترض الحرية لأنه تجربة شخصية اختيارية، والثاني أن الاغتراب ينشأ عن حالة نفسية تجعل الإنسان يتخلى عن حريته ويدعها في حالة كمون فلا يمارسها في حياته الواقعية)<sup>(47)</sup>، ولم تكن هذه الآراء بمعزل عن رؤية (سارتر) للواقع الإنساني في ظل المجتمع الصناعي، ففي معرض تحليله لجدلية العلاقة بين الإنسان والآلة ودورها في خلق الاغتراب، ذهب إلى أن الآلة هي الفاعل والإنسان هو موضوع الفعل، فالآلة تموضع ذاتها في العامل حيث تسيطر عليه وتحدد حركاته وسكناته ومستواه المعيشي ونمط حياته.

ومع تعدد مفاهيم الاغتراب وأشكاله وتنوع حالاته، واختلاف وجهات نظر المفكرين حوله، نجد ثمة أشكال وظواهر وردت في الأدبيات المعرفية تشير إلى أهم مظاهره، كمقدمة للتحرر منها والعودة إلى الجمع والذات المتوازنة، ومن أبرزها:

- أ - فقدان المعايير الواضحة وغياب حدود الفهم المشترك.
- ب - العجز في السيطرة على المصير لدواع موضوعية قاهرة.
- ج - التنافر (التناثر) الحضاري، والانسلاخ عن القيم الأساسية في المجتمع، والاحساس بالتناقض وعدم التكيف معه.

---

<sup>(46)</sup> نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص281، نقلاً عن:

- Kaufmann, Weethe Inevitabilty of Alienation, OP.Cit.P.XXV.

<sup>(47)</sup> المصدر نفسه، ص(281- 282).

د- العزلة الاجتماعية والنبد والاحتقار والتقوقع.

هـ- فقدان الهدف الواضح وعدمية الحياة ، وضيق أفقها.

و- الاغتراب النفسي الذي يعني أن الفرد أصبح بعيدا عن التواصل مع ذاته<sup>(48)</sup>.

ونسج (سيمان) مفهومه حول الاغتراب متأثرا بآراء (ماركس)، إلا أنه

افرغ المفهوم الماركسي للاغتراب من محتواه الجدلي ناقلا إياه من مجالاته ومصادره الاجتماعية إلى مستويات سيكولوجية، وقد حدد خمسة أشكال مختلفة للاغتراب:

1- انعدام القوة: وتمتد جذور هذه الحالة إلى النظرية الماركسية حول العمل المغترب في المجتمع الرأسمالي، حيث لا يكون للعامل أي تحكم في العملية الانتاجية أو في ناتج عمله.

2- فقدان المغزى أو انعدام المعنى: ويشير إلى عجز الفرد عن الاختيار بين عدة بدائل، وبالتالي تأتي اختياراته بلا معنى أو مغزى، وإذا كان انعدام القوة يعني عدم سيطرة الفرد على الاحداث، فإن انعدام المعنى يشير إلى عدم فهمه لهذه الاحداث وعدم تحكمه بها.

3- إنعدام المعيار: فحالة التحلل المعياري أو فقدان المعايير لقوة القهر والإلزام على الأفراد يولد الإضطراب والتفكك الاجتماعي.

4- العزلة: وتحدث حين يصبح الإنسان غريباً عن مجتمعه وعن الثقافة العامة التي يحملها، فيعتزل الحياة الاجتماعية ويكف عن المشاركة بها.

5- غربة الذات: وتحدث حين يعجز الفرد في الحصول على الرثب

---

(48) علي حسين الجابري، الانسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين؟ في: الفلسفة والإنسان العربي

في القرن الحادي والعشرين، أعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني لبيت الحكمة، بغداد: بيت

الحكمة، ط1، 2002م، ص 319.

أو فشله في الشعور بأن لأفعاله قيمة في نظره<sup>(49)</sup>.

وفي كل الحالات التي حددها (سيمان) كان اهتمامه منصبا على الأفكار الخاصة بالتوقع والقيمة، حيث ترك للآخرين مهمة تحديد المصادر الاجتماعية لأنواع الاغتراب المختلفة ولنتائجها السلوكية، وقد واجه البناء النظري الذي أقامه (سيمان) كثيرا من النقد نظرا لفشله في إيجاد علاقة بين الأنواع الخمسة للاغتراب، فالتصنيف لم يكن أكثر من مجرد عمل قائمة للمعاني المختلفة.

وذهب (نيسبت) و(بيرين) إلى أن ظاهرة الاغتراب قد ظهرت في كل المجتمعات وعبر كل الأزمنة، وإن ازدادت كثافة وحدة في الزمن المعاصر، ويحدث الاغتراب في حالة عجز الأفراد عن التأثير في مسيرة حياتهم أو حياة من يتولون أمورهم، أو حين تبعث أهداف النظام الاجتماعي على اليأس والضجر، فتتجسد في المجتمع حالة من الاغتراب الشامل التي يستحيل معها تحقيق التغيير أو الإصلاح للنظام الاجتماعي القائم.

وصنف (نيسبت) و(بيرين) أشكال الإغتراب إلى:

- 1- اغتراب صناعي: ويرتبط بعمال الصناعة، بالتكنولوجيا أو عملية المكنة: هي السبب في اغتراب العامل.
- 2- اغتراب سياسي: وهو الشكل الثاني من الاغتراب الاجتماعي ويختلف عن الاحتجاج أو الثورة، وهو لامبالاة وسلبية مطلقة نتيجة لإنعدام الأمن، والشعور بالعجز عن ممارسة أي فعل سياسي نتيجة للآيمان الراسخ بأنه لا فائدة من فعله.
- 3- اغتراب ديني: فقد ابتليت المؤسسات الدينية الاجتماعية بعزل اللاشخصية والتنظيم الإداري البيروقراطي، والعقلانية، لذلك فهي تفرز الاغتراب غيرها من المؤسسات الاجتماعية الأخرى.

---

<sup>(49)</sup> ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(205- 208)، نقلا عن: -Seeman, M."on the meaning of alienaton," in Goser, L. and posenberg,B sociological Theory.OP.Cit.P.(402-408).

4- اغتراب تعليمي: وهو لا يختلف في دوافعه ومظاهره عن الاغتراب الصناعي والسياسي والديني، ففي الجامعة مثلاً ظاهرة مشتركة بين كل الكليات الأكاديمية، ويندر أن يجد الطالب أو الأستاذ وقتاً متاحاً لإقامة العلاقات الشخصية، فكلاهما ضحية لعلاقات لاشخصية وإجراءات بيروقراطية، وآلاف الطلاب لا يجدون لما يتلقونه معنى أو مغزى، ولكنهم يتلقون العلم اضطراراً<sup>(50)</sup>.

ومما تقدم نجد أن أشكال الاغتراب قد تصل إلى ستة أشكال هي: الاغتراب السياسي، الاجتماعي، النفسي، الاقتصادي، الديني، والجنسي.

- فالاغتراب الاجتماعي، يرتبط بالمجتمع، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزاً أمام ما يسود المجتمع من أنظمة اجتماعية فاسدة، تقف حائلاً دون تحقيقه لطموحاته وأحلامه حتى يوصله ذلك إلى حالة من العزلة، فالإنسان هنا ينفصل عن خصائصه الفطرية الإنسانية نتيجة لوجوده في ظروف اجتماعية قاهرة.

- أما الاغتراب السياسي، فقد تشابه دوافعه مع الدوافع التي خلقت الإحساس بالاغتراب الاجتماعي، وهو يرتبط بطبيعة النظام السياسي السائد، (فإذا كان النظام قد أثبت عدم صلاحيته، فبالأحرى يتكون أو ينبعث الإحساس بهذا الانفصال الذي يتم بين الفرد والنظام السائد. هنا تكون أول دواعي التمرد، والذي تكون الغلبة فيه للنظام، حيث لا يجد الفرد مهرباً من الاغتراب معلناً عن ذاته المغترية)<sup>(51)</sup>، فالمفاهيم السياسية الموجودة في مجتمع ما، هي التي تسيطر على المفاهيم الاجتماعية، وإذا كانت تلك المفاهيم تقوم على القمع وعدم الحرية فإن ذلك من شأنه أن يخلخل أركان المجتمع، ويجعل العوالم الإنسانية خالية من الحب والعطف والمؤانسة، مما يؤدي إلى حدوث الاضطراب والبلبلية السياسية

---

(50) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(221- 223)، نقلاً عن:

- Nisbet and Perrin, The social Bond, OP.Cit.P.P.(228-241).

(51) حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، ص19.



- أما الاغتراب النفسي الذاتي، فهو يعني اغتراب الذات أو انفصالها عن الفرد نتيجة لدوافع سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، وقد وصفه كلا من (أريك فروم) و(هورني) بأنه يتضمن انعدام الصلة بين الفرد وجزء حيوي وعميق من نفسه، وقد يتشكل هذا الاغتراب أيضا نتيجة لانعدام المغزى الذاتي للعمل الذي يؤديه الإنسان.

- أما الاغتراب الاقتصادي، فيمكن رصده فيما ذهب إليه (ماركس) حول العمل المغترب في المجتمع الرأسمالي كما أسلفنا.

- أما الاغتراب الديني، فقد تحقق عند بعض أتباع الأديان السماوية نتيجة لحالة الانفصال التي يقوم بها الإنسان عن الله، ففي الدين المسيحي مثلا ربط بعض اللاهوتيين المسيحيين بين فكرة الاغتراب والفكرة الدينية عن الخطيئة.

- أما الاغتراب الجنسي، فهو يعد عاملا مشتركا في كل أنواع الاغتراب، وهو يؤصل الاغتراب في الحياة الإنسانية، وقد ينشأ هذا الشكل من الاغتراب نتيجة لحالة الاختلاف التي يعيشها الإنسان عن غيره من أبناء الجنس البشري، والتي تسببها عدة عوامل من بينها: الجنس واللون ودرجة القرابة.



## **الفصل الثاني**

### **أزمة الإنسان في الأدب المعاصر.**

أولاً: أزمة الإنسان في الأدب الرمزي.

ثانياً: أزمة الإنسان في الأدب التعبيري.

ثالثاً: أزمة الإنسان في الأدب الوجودي.

رابعاً: أزمة الإنسان في أدب اللامعقول.



## أولاً: أزمة الإنسان في الأدب الرمزي:

مع بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر بدأت فرنسا بالتعرف على نزعة أدبية جديدة ثم فرضت نفسها كتيار فني متكامل عرف بالمذهب الرمزي حيث اخذ بالانتشار في أوروبا مع أواخر القرن التاسع عشر.

والرمزية هي: (حركة أدبية ظهرت (...)) كرد فعل ضد البرناسية التي كانت عبارة عن فن تصويري يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً ويقوم بعرضه عرضاً مباشراً في أشكال تجسيمية وذلك بهدف الربط بين الشعر والنحت، وبهدف الابتعاد عن العنصر الذاتي لدى الشاعر. أما الرمزيون فقد رفضوا مثل هذا النوع من الفن، ورأوا أن الشعر ينبغي أن يعبر عن الاختلاجات النفسية الدقيقة، وعن الانفعالات اللاشعورية العميقة التي هي اقرب إلى الدلالات اللغوية والنفسية، وأقوى وسائل الإيجاء<sup>(1)</sup>

وانطلاقاً من مثالية (أفلاطون)، فقد أسهمت الفلسفات الحديثة المتعاقبة في ظهور الرمزية، وذلك من خلال تأكيدها البحث عن جوهر الحقيقة، فجاءت نظرية عما نويل كانت (1724 - 1804م) المتعلقة بعالم المظاهر و عالم الماهيات الخفية، ونظرات (شوبنهاور) و (نيتشه) الغيبية، وإذا كان (كانت) قد رفض الوجود الموضوعي الكامل للعالم الخارجي في حد ذاته، وتفسيره للظواهر

---

(1) تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق

الحكيم ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، 1986، ص 21



الخارجية بوصف العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية، فإن محاولة هيغل (1770-1831 م) قد جاءت لتثبيت أسس فلسفيه أكثر منطقية وموضوعية، حيث أكد أن فهم العالم المادي لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق فهم الذات، (وكانت هذه النظرات تشير بمجموعها إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان. ولهذا وقف الرمزيون ضد تصوير الطبيعيين للعالم من جهة وضد تصوير البرناسيين من جهة أخرى. وقالوا أن الفن لا يجب أن يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة واستخفاف على أنه عالم المظاهر، بل أنه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانات وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة)<sup>(2)</sup>، وبذلك فإن النظرة المثالية للرمزية تنطلق من إنكار حقائق الأشياء المحسوسة، والتي لا ترى فيها غير صور ترمز لتلك الحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي، وفي ضوء محدودية العقل الإنساني الواعي، يبرز دور اللاشعور في عملية إدراك تلك الحقائق المثالية، فاللاشعور قد يحدد سلوكنا وتصرفاتنا واليه يرجع الفضل في عمليتي الخلق والإبداع الفني.

ويؤكد المختصون أن أسس النزعة الرمزية قد تبلورت في الأعمال الشعرية الإبداعية لكل من (رامبو وفيرلين ومالارميه) خلال المدة الممتدة بين

---

(2) عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط 2، 1984م، ص395.

عامي (1871-1873م) ، وقد أكد (جان مورياس) ذلك حينما نشر رسالة في ملحق الفيغارو الأدبي عام 1886 م ، حيث عدت هذه الرسالة أول إعلان عن الرمزية ، وقد جاءت رداً على مقالة (الشعراء المنحلون) النقدية التي كتبها (بول بورد) ليقدّم بذلك صياغة للمنهجين الجمالي والفكري للمذهب الرمزي.

لقد أهمل (مورياس) في رسالته المحاولات الشعرية المتعددة التي كانت مزدهرة منذ بضع سنوات، واقترح مفهوماً شعرياً يحل محل البرناسية، كما حلت هذه محل الرومانسية، وقد عد (بودلير) الرائد الحقيقي للمذهب، ووصف (مالارميه) بأنه من وهب الشعر معنى السر وما يفوق الوصف، بينما قام (فيرلين) بتحطيم قيود الشعر القاسية، ثم وازن (مورياس) بين الشعر الجديد، وبين طرق الشعر الداخلية، وأظهره عدواً للتعليم وللإلقاء وللحساسية الخاطئة وللوصف الموضوعي، فالشعر هو في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر، وهذه الفكرة ينبغي التعبير عنها بمشابهات خارجية فقط<sup>(3)</sup>.

لقد جاءت نظرة الرمزيين السلبية للطبيعية والواقعية نابعة من إيمان أتباعهما بأنهما تجعلان العقل الإنساني يصاب بالبلادة وذلك نتيجة لسهولة فهمها، والرمزيون يؤكدون دوماً (بأن المؤلف الفني الحق يجب أن يخفي وراء مضمونه المحدد شيئاً أعمق بكثير، وهكذا أبدلوا الشخصية التي تعبر عن مظهر

---

(3) فيليب فان تيغيم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة . فريد أنطونيوس ، بيروت - باريس : منشورات عويدات ، ط2، 1980 م ، ص ( 281 - 282 ) .

محدد واحد بالرمز الفني المشتمل على عدد من المعاني<sup>(4)</sup> وذلك في محاولة للتعبير عن عالم مثالي يؤكد الحقيقة الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة متخذين من الإيجاء والتلميح لا من التقرير والتصريح لغة فنية للتعبير.

إن الرمزية في نظرتها للعالم المادي الذي نعيش فيه تنطلق من أنه صورة لعالم آخر يتمتع بقيمة فضلى من الجمال والكمال، وخلف كل ما هو ظاهري شيء آخر مستتر، أما الأشكال التي نراها ونحسها فما هي إلا صفات خارجية للأفكار، وهذه الأفكار الجوهرية تمثل بالنسبة للرمزين روح الكون أو حقيقة العالم.

وقد أكد (فيرلين) أن الشعراء اتجهوا للرمزية نتيجة لضيقهم برتبة ما يسمى باللوحات (التورالية) المشوهة، والكثيية، وبرصانة البرناسيين وبرزانة (ليكونت دي ليل) المتشائمة، أما (اندريه بونيه) فيرى أن ظهور الرمزية في الأدب كان نتيجة للإعتراضات على الطبيعة الاستبدادية للمذهب الوضعي الذي يهتم بالظواهر والوقائع اليقينية ويهمل كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة، أما الشاعر الروسي (بريوسوف) فأوضح أن الرمزيين رفضوا المنهج الإبداعي الخاص بالنزعة الطبيعية الذي حول الفن إلى انعكاس سطحي للحياة، وأكدوا أن العمل الفني يخفي وراء المضمون الظاهر مضمونا آخر أكثر عمقا<sup>(5)</sup>.

---

(4) عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ص 395.

(5) ينظر. جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990 م، ص (309 - 310).

وفي ضوء اهتمام الرمزيين بكل ما هو ذاتي وباطني وابتعادهم عن تصوير الواقع، لعبت الرمزية دورا رجعيا كان له أثره على إبداعات الشعراء، (إن الطبيعة الرجعية للنظرية الرمزية التي صاغها رواد الرمزية لم تكن مفهومه لا من جانب رامبو الذي ظن أن الشاعر الرمزي هو وحده الذي سيكون ذلك المكافح الذي تعقد عليه الآمال من أجل مستقبل تسوده النزعة المادية، والعملاق الجبار الذي سيأخذ على عاتقه المسؤولية نيابة عن الإنسانية، ولا من جانب فيرلين الذي نظم إشعارا ثورية وحافظ على علاقات صداقة مع قادة الكومونة في المنفى)<sup>(6)</sup>، فقد انتقل (رامبو) إلى باريس للاشتراك في الثورة التي قامت بها الكومونة، حيث نظم فيها أفضل أشعاره وتغنى بأمجادها، كما تعرض (فيرلين) بسبب إيمانه بمبادئها إلى السجن والتشرد، وحينما فشلت تجربة كومونة باريس تعرضا إلى أزمة فكرية خانقة كان من نتائجها هو التوجه نحو النزعة الرمزية وذلك للتعبير عن خيبة أملهما وإحساسهما بتراجع وانهيار مقومات الكفاح الاجتماعي.

لقد تغلغلت الرمزية في أعماق الشعراء والكتاب نتيجة لاحتوائها على أهم عناصر الفن الأساسية، حيث جعلت من الفن إبداعا خياليا ونشاطا خلاقا منفصلا عن الحياة الواقعية ويخضع لحس مبدعه، ولم تهمل الرمزية كلا من الجانب الانفعالي وجانب الصنعة الفنية بل دعت إلى التكامل فيما بينهما، مع ضرورة التعبير عنهما بواسطة اللغة الشعرية التلميحية، وإلى جانب ذاك طالب

---

(6) جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، ص 308.

الرمزيون بإدخال الموسيقى في الشعر، إذ (أن موسيقية القصيدة بالإضافة إلى انعدام الدقة والوضوح في معاني الكلمات ومراميها يجب أن تؤدي إلى تصورات غير محددة. وزاد في اتجاه الرمزيين إلى موسيقية الشعر تعرفهم على فلسفة شوبنهاور ونظرتهم إلى الموسيقى، وحاولوا الوصول إلى عالم الخوارق عن طريق تحويل الشاعر إلى أداة تعزف عليها القوى المجهولة الساكنة في عالم الغيب)<sup>(7)</sup>.

لقد رفض الرمزيون مبدأ محاكاة الطبيعة في أدبهم، ورفضوا الإيمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة، لا سيما وأن النظرة الرمزية قد ارتبطت في حقيقتها بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي، ويؤكد نزوع الرمزيين نحو الغيبات والمجهول والوصف الحلمى الأسطوري حالة اهتمامهم بالحقيقة العميقة الشاملة التي تنقلهم نحو الحقيقة الأسمى متجاوزين بذلك الحقيقة الفردية الذاتية.

ويرى (اندريه جيد): (أن الحقائق مخبئة وراء الأشكال الرمزية، وكل موجود هو رمز للحقيقة، وكل ما يقع تحت الحس ويظهر إنما هو رمز) فالعالم إذن مادة وجوهر، والأشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، أما في الجوهر فإنها تتقارب وتتشابه، والأفكار الجوهرية لا تظهر أبدا في ذاتها منفردة، ولكنها تبدو لنا في الخيوط الدقيقة الخفية التي تربطها وتجمعها في انسجام رائع لتكتسب بذلك معنى بالنسبة للإنسان الذي يستطيع تجاوز مظاهر العالم المتناثرة ولا يعدها سوى

---

(7) عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص 396 .



رموز لها مغزى عميق، وهذا الإنسان كما يرى (شارل موريس) هو الشاعر الذي (يتأمل الحياة ويفسر مغزاها بالجمال، وبمعانيها الرفيعة السامية وليس بظواهرها المباشرة)، فالجمال والمعنى عند الرمزيين ما هو إلا الانسجام الخفي والنظام الدقيق الذي يحكم روح العالم ، فإذا توصل الشاعر إلى إدراك هذه الحقيقة عرف المكان الحقيقي للإنسان في الكون فهو ( المركز ) ولا حقيقة لهذا الكون إلا في ذات الإنسان ، ولا وجود إلا بقدر ما تلتقي فيه ذاته بالجوهر<sup>(8)</sup>.

لقد نادى الرمزيون بتحرير العالم الداخلي للإنسان الذي خنقته الحضارة المادية مدة طويلة وتحرير النفس بكل ما تزخر به من أحاسيس وانفعالات ، واعتمدوا فلسفة الأحلام المرتبطة أساسا بفكرة جهل حقيقة العالم الذي يعد مجموعة حوادث دائمة الحركة والتطور ويكتنفها حالة اللاثبات ، ( لذلك يعتقدون أن أصبح تعبير عن الحقيقة المتحركة المبهمة هو التعبير عنها بصورة متحركة تجمع بين الوضوح والخبرة ، وتحوم حول الفكرة بشيء من الغموض ، وقد يتخذ الأديب الرمزي رمزا واحدا لعدة أفكار أو يتتبع نفس المعنى من خلال عدة رموز متشابكة ، وفي تلك الرموز يخفي المفتاح ولا يقدم للقارئ سوى عبارات من تشابيهه المختلفة ويترك بعد ذلك المجال لذهنه كي يستنبط المغزى بنفسه )<sup>(9)</sup>. وانطلاقا من إيمان الرمزيين بأن الحقيقة الأبدية تكمن في ذواتهم ، فقد أكدوا أهمية الخيال في اقتناص الصور الرمزية وذلك للإيحاء بالحالة النفسية وبحقيقة الواقع فيما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو

---

(8) ينظر . تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص 23 .

(9) المصدر نفسه ، ص 28 .

تنافر ، لذلك فقد استخدموا لغة تعتمد المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني مع جنوحهم نحو توظيف الأساطير القديمة وذلك لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية .

وكان للرمزية تأثيرها على كثير من المذاهب والتيارات الأدبية والفنية ، إذ شكلت معظم التيارات التي ظهرت في فرنسا وخارجها تفرعات جديدة عن الرمزية ، وتنمية لبعض مبادئها وتعميقا لخصائصها وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الفنان والواقع أو بين الذات والموضوع . وإذا كانت كل من الدادائية والتكعيبية مثلا قد أكدت على استقلال الشاعر وحقه في التعبير عن الانطباعات بصفتها الحية ، وعلى الإغراق في الذاتية وعدم الاهتمام بالمظاهر الخارجية للواقع ، فإن التعبيرية هي الأخرى قد التقت مع الرمزية في رفضها للمظاهر الخارجية بوصفها لا تمثل الحقيقة ، وإنما تسعى إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة داخل النفس البشرية<sup>(10)</sup>.

وقد تأثرت السريالية هي الأخرى بالمذهب الرمزي إذ سعت إلى التحلل من واقع الحياة الواعية واتجهت إلى تغليب واقع اللاوعي وذلك لأن ما فوق الواقع يعد في حقيقته واقعا آخر أقوى فاعلية واعظم اتساعا، انه أقرب ما يكون إلى الأشكال الحلمية والفتازية التي يكون مصدرها العقل الباطن .

---

(10) ينظر. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص37. وينظر. رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية ، 1968م، ص(179- 180)

والخاصية الأساسية المشتركة بين السريالية والرمزية هي العودة الى النفس الإنسانية واللاوعي ولكن السريالية تؤمن بأن الفن ينبع من الفوضى، من اللامعقول ومن الأحلام، من المناطق البعيدة التي لا سيطرة للعقل عليها، لذلك هي تسير على طريق التحليل النفسي، وتداعى المعاني تداعيا حرا، ثم تسجيلها في الفن دون رقيب عقلي أو خلقي، ودون أصول أو قواعد، ومن ثم لم تهتم بخلق أسلوب خاص تتميز به، بينما الرمزية لا تستند في مفهومها الى واقع نفسي فحسب، وإنما تستند إلى أسلوب متميز كوسيلة من وسائل التعبير، وذلك في مجال الخلق الأدبي والتعبير اللغوي على السواء، وكانت الرمزية تبحث دائما عن الحقيقي والدائم والجوهري سواء في تعبيرها عن الذات أو الكون والحياة، وهي تهفو دائما إلى ما هو اعم واشمل، وتنطلق من الذات لكن هدفها المطلق<sup>(11)</sup>، لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة وذلك من خلال حالة المزج بين تجارب العقل الواعي وتجارب العقل الباطن، مما يؤدي إلى إسقاط القيم الجمالية والأخلاقية وذلك بالانتقال بالعمل الفني من المعلوم الواضح إلى الغامض المشوش، من خلال اتباع الأساليب الرمزية اللاشعورية في عملية رسم الأشياء كما تشاهد في عالم الرؤى والأحلام.

ونجد أثر الرمزية أشد ما يكون وضوحا في مذهب اللامعقول، حيث يلتقي معها في كثير من الخصائص أهمها: أن هذا الاتجاه جزء من الصراع المتصل بين الذاتية والموضوعية، والمعروف أن لا معقولة مسرح العبث كما

---

(11) ينظر تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغريبة في مسرح توفيق الحكيم، ص(37) - (38).

تتجلى في مسرحيات (يوجين يونسكو) وغيره من أعلام المسرح الطليعي المعاصر تقوم أساسا على حقيقة أنها تعبر عن رؤى شخصية ذاتية مصدرها اللاوعي في أغلب الأحوال<sup>(12)</sup>، وبذلك فالرمزية تأثرت بتعاليم (فرويد) وظهر جليا التقاء اتجاه اللامعقول مع الرمزية في العكوف على الذات واستبطان العقل الباطن بوصفه تعبيرا عن رغبات الشاعر وأحلامه الذاتية وعن رغبات وأحلام الجنس البشري .

ويتشابه موقف أدباء اللامعقول من اللغة مع موقف الرمزيين ، وذلك بنزوعهم إلى الارتداد للأصول والينابيع الأولى للكلمة وطرح المعاني التقليدية للألفاظ ، فالعشيون يعتقدون أن اللغة توقفت عن التعبير عما هو حسي وجوهري ، وأصبحت تقليدية أكثر من اللازم فهي قناع يخفي الفكر والعاطفة ، أكثر مما يفصح عنهما .

ويستفق المسرح الرمزي ومسرح اللامعقول في كثير من الخصائص الفنية أهمها : رفضهما للمعنى المحدد والمعنى المنطقي ، بل يتجهان إلى المعنى الرحب الذي يقوم على الصورة والفكر معا ، لا كما يمكن للعقل إدراكهما بل كما هما في الوجدان ، لذلك يفتقد الشكل الفني لدى الرمزيين والعشيين المنطقية والمعقولية ، وأن كان ذلك أوضح لدى العشيين الذين تختفي عندهم سمات المسرح التقليدي كالتسلسل المنطقي للأحداث ، أو مطابقة الواقع أو مشابهته أو الاقتناع الفكري ، بل عن طريق الهزة الدرامية والانفجارات الشعرية ، فهم

---

(12) ينظر. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص38

يقدمون صورة تعرض مليئة بالمتناقضات ، تضحك وتبكي ، وهي كالأحلام  
صورة رمزية لها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه ، معنى يحس ولا  
يستخلص تماما مثل الحلم<sup>(13)</sup> .

ويعد ( موريس ميتزلنك )<sup>(14)</sup> من أبرز كتاب المسرح الرمزي ، حيث  
كتب عددا من المسرحيات الرمزية الجادة المتقدمة في بنائها المسرحي وفي لغة  
الحوار والجو الإيحائي ، وقد لخص آراءه الدرامية في كتابه ( كنز البسطاء ) ،  
حيث وصفت بأنها ثورة على المذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده كل من (   
إميل زولا ) و ( هنري بيك ) .

إن ( ميتزلنك ) كشاعر قد أحدث تأثيرا بالغا على الشعر الفرنسي لغرابة  
الصور التي وردت في قصائده ، وللبساطة والتلقائية المؤثرة التي غلفت أعماله ،  
والتي جعلته يدخل إلى عالم المجهول ، ولكن يبقى الجانب الفلسفي أجمل ما في  
أعماله إذ يتسم بالفضول والبحث الدؤوب عن الحقيقة في مختلف أشكال  
الرموز، تلك الحقيقة المرتبطة بمساوية الوضع الإنساني<sup>(15)</sup> .

---

(13) تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص ( 40 - 41 ) .

(14) موريس ميتزلنك ( 1862 - 1949 م ) ولد في بلجيكا ، ونشر مجموعته الأولى من الأشعار  
الرمزية ، تحت عنوان ( الصوبات الدافئة ) عام 1889 م ، كما كتب العديد من المسرحيات  
الهامة منها : الأميرة مالين 1889 م ، العميان ، 1890 م ، بلياس ومليزاند 1892 م ، الطائر  
الازرق 1908 م ، ومريم المجدلية 1913 م ، حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1911 .

(15) ينظر. نادية كامل، مقدمة مسرحية العميان، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون  
والآداب، يوليو 1998م، ص (5 - 6) .



إن المجهول واللاوعي والعقل الباطن تشكل في رأى ( ميتزلنك ) أسراراً خفية في حياة الإنسان يتطلب إدراكها الوصول إلى أفضل صيغ التأمل وذلك استعداداً للغوص في ميادين المجهول التي لا يمكن إدراكها بالعقل وحده . لقد أكد دوماً ( أن العواطف لا يمكن أن تخضع للتجارب العلمية وأن الحياة لا تقتصر على ما تراه عدسة العلم ، وإنما هي سر لا يمكن أن يفهم معناه بكل جلاء ووضوح ، وأن عالم المرئيات والواقع المحسوس ليس إلا أشباحاً وأوهاماً تتراقص على صفحة الحقيقة / وما الحقيقة إلا لحظات الصمت والتأمل والاستغراق ، تلك اللحظات التي ينسى فيها المرء كيانه الفيزيقي ، ويصغي إلى قوانين الأبدية الغامضة التي تسير الكون )<sup>(16)</sup> ، فكل ما ندركه عن حقيقة الكون يبقى في إطاره الضيق ، ويبقى الظلام والمجهول يكتنف الإنسان من كل جانب في ظل قوى غيبية عظيمة لا مرئية تفرض تأثيرها على حركة الوجود .

ويتفق ( ميتزلنك ) مع الطبيعيين في أن مأساة الحياة اليومية أصدق وأكثر تماشياً مع حقيقة الوجود من مأساة المغامرات والبطولة ، فالموضوعات التراجيدية ليست ضرورية لإبراز تسلط المجهول ، وأكثر الأحداث اليومية يمكن إضاعتها بشعاع مأساوي ، ولكن ( ميتزلنك ) مع ذلك يختلف عن الطبيعيين في أن المأساة عادة تكون بالداخل وتكاد تخلو من الحركة الخارجية حيث يسميها ( دراما ساكنة ) ، وهو يعتقد أن الشيء المأساوي أو الدرامي حقاً في المسرح ، هو ليس

---

( 16 ) ينظر . فايز اسكندر ، موريس ميتزلنك والمذهب الرمزي ، القاهرة : مجلة المسرح ، العدد 29 ، مايو 1966 ، ص 89 .

فقط قوة الحكاية ولا الكلمات والمشاجرات وحوادث القتل المثيرة وإنما هناك القوى غير المرئية التي يقدمها المسرح ، ففي العالم اللاشعوري للإنسان تحدث الدراما الفعلية وتكمن المأساة اليومية الحقيقية ، التي لا يعبر عنها إلا ( المسرح الساكن ) الذي لديه القدرة على أن يكشف للمتلقي عن الملامح الخفية في الكون <sup>(17)</sup> بأسلوب مسرحي يعتمد لغة شعرية ، حيث يعمل الشاعر المسرحي على محاولة الكشف عن خفايا المجهول وأسراره ووضعه على بساط الحياة اليومية .

لقد رفض (ميتزلنك) الحركة المادية في المسرح والصراع الخارجي ، وأراد من المسرح أن يكون عبارة عن لحظة صمت وتأمل وسكون يحدث فيها نوع من الكشف أشبه ما يكون بالكشف الصوفي ، وهذا أمر كائن فعلا في نظر (ميتزلنك) الذي يستشهد بالمآسي العظيمة القديمة كمآسي (اسخيلوس) و(سوفوكلس) حيث أن الحركة تكاد تنعدم فيها ، ففي كل من (برومثيوس) و(الضارعات) لا توجد حوادث، وكذلك (ربات الرحمة) و (انتيجون) و(اليكترا)، ويرى أن (أوديب) رغم أنها مليئة بمشاهدة التعرف فإن ما تحويه من موضوع أقل من أبسط مأساة في هذا العصر <sup>(18)</sup>، فجمال وعظمة المآسي الجميلة برأي (ميتزلنك) لا يرجع إلى الأفعال بل إلى الكلمات، وهو لا يعني قطعاً تلك التي تصاحب الحدث وتفسره، إنما تلك المكونة للحوار الداخلي الذي تسمعه

---

(17) ينظر . تسعديت آيت حمودي ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص ( 55 - 56 ) .

(18) ينظر . المصدر نفسه ، ص ( 57 - 58 ) .

الروح بعمق لأنه يتضمن كلمات تتفق والحقيقة العميقة ، لذلك اهتم (ميتزلنك) في أعماله المسرحية بالتغلغل في أعماق النفس الإنسانية والتعبير عن أحاسيسه الغامضة اللاواعية، مع افتقار هذه الأعمال للصراع الخارجي والحركة الظاهرية.

وقد لجأ (ميتزلنك) إلى الرمز سواء في الموضوع ككل، أو في اللفظ فقط، وذلك بهدف إدراك جوهر العالم من خلال نسبة الوجود، ومحاولة تخطي الحقيقة الواحدة بغية الوصول إلى الحقيقة الأسمى، والتي يحاول الأديب أن يدركها عن طريق الحدس، وأن يعبر عنها عن طريق الإيحاء، وعليه حتى يدرك هذه الحقيقة أن يستكشف العلامات المحيطة به التي تشكل العلاقات بين الإنسان العالم<sup>(19)</sup>.

وقد تجلّى أثر الرمزية في مسرح (ميتزلنك) الذي تحرر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا، واصبح يعتمد الفكر والخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة وإضفاء روح الشاعرية والتركيز على الإيحاء، وذلك ببناء عدد كبير من المشاهد دون مراعاة للبناء التقليدي.

ففي مسرحية العميان 1890م ، يتناول (ميتزلنك) قصة مجموعة من العميان الذين يضلون طريقهم في الغابة بعد وفاة القس الذي كان يشكل دليلا لهم ، ونتيجة لذلك ينتهون نهاية مأساوية، فالفكرة الفلسفية التي تقوم عليها هذه المسرحية تكمن في أنه في ظل غياب الكنيسة يكون مصير الإنسان هو الضياع

---

(19) نادية كامل ، مقدمة مسرحية العميان ، ص ( 6 - 7 ) .

والهلاك، وما حالة العمى التي تعيشها الشخصيات هنا إلا دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على معرفة مصيره وإدراك خفايا ما يحيط به في هذا العالم.

استوحى (ميتزلنك) موضوعه مسرحية (العميان) من لوحة للفنان البلجيكي (بيتر بروجيل الأب) والتي رسمها في القرن السادس عشر، وهي تصور ستة عميان يسرون متعثرين باتجاه الهاوية وقد وضع كل منهم يده على كتف صاحبه، والكل منهم يسير في موكب يقوده أعمى، بينما يلف السكون تلك القرية القابعة من ورائهم بيوتها البسيطة، وتعد مسرحية (العميان) إحدى المسرحيات المبكرة التي كتبها (ميتزلنك) حيث سعى من خلالها إلى تصوير الإنسان درامياً في حالة من العجز التي تظهره ضعيفاً في مواجهته المحتومة للقدر (ومثلما عرضت المأساة الإغريقية البطل في صراعه التراجيدي مع القدر، وأسست الدراما الكلاسيكية موضوعاتها على الصراعات الناجمة عن العلاقات الإنسانية، فإن ميتزلنك قد التقط اللحظة التي يتصدى القدر فيها للإنسان الأعزل (...))، إن الموت عنده هو من يشكل مصائر الناس، وأنه هو وحده المهيمن على الخشبة في مسرحياته وهو لا يصوره عبر شخصيات خاصة ولا في أي نوع من الربط المأساوي للحياة ' فلا يؤدي إليه حدث ما وليس بأحد عنه مسؤولاً. وهذا يعني من زاوية النظر الدرامية استبدال مقولة الحدث بمقولة الحالة<sup>(20)</sup>.

---

(20) سليم الجزائري ، مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميتزلنك ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الاقلام ، العدد 8 ، آب 1990 م ، ص 105 .

لقد اهتم ( ميترلنك ) في مسرحياته بالانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس ، وبدأت الحقائق المألوفة عن الزمان والمكان غير مؤثرة على تصرفات الشخصيات، فالأحداث لا تنمو في مسرحه نمواً منطقياً واقعياً وفق ما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية، فبدلاً من ترابط الأحداث يستخدم مواقفها دلالاتها الفكرية والجمالية مع اعتماده الكلي على الحدس، وعلى الأسلوب الشعري وما يتضمنه من الصور والأخيلة والإيقاع الموسيقي.

إن (ميترلنك) أراد من خلال مسرحية ( العميان ) أن يخلق مأساة رمزية يعبر فيها عن سر الحياة والقلق النفسي الذي يعترى الإنسان ، وذلك بتجريد إبطاله من الحياة المادية للانتقال بهم من عالمهم المحسوس إلى عالم غير مادي، فأتى بشخصيات هشة هوائية غامضة مبهمه تروح وتجيء فيما يشبه ضياء القمر، والكلمة هنا هي رمز للعالم الخارجي والعالم النفسي وهي توحى ولكنها لا تقول، واللغة هنا لا تنقل الفكرة فحسب، وهي ليست حلقة اتصال لنقل المعاني المحددة ، إنما تملك قدرة إيحائية فائقة لخلق عالم من الظلال والألوان والأصوات التي تتجاوب مع عالم آخر فوق الواقع<sup>(21)</sup>.

ويتجسد مفهوم التناطولوجيا في المسرحية من خلال الحالة التي تبدو عليها الشخصيات وكلها تتصف بصفات الشيخوخة والعمى والجنون، التي تشكل دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على إدراك ما يحيط به في هذا

---

(21) ينظر ، نادية كامل ، مقدمة مسرحية العميان ، ص 7 .



العالم، وهذه الشخصيات يعبر حوارها منذ البداية عن حالات القلق والخوف والترقب :

( الأكمه الأول : ألم يعد بعد ؟

الأكمه الثاني : لقد أيقظني .

الأكمه الثالث : أنا أيضا كنت نائماً

الأكمه الأول : ألم يعد بعد ؟

الأكمه الثاني : لا اسمع شيئاً مقبلاً .

الأكمه الثالث : آن أوان عودتنا إلى الملجأ .

الأكمه الأول : ينبغي أن نعرف أين نحن ؟ .

الأكمه الثاني : الطقس بارد منذ ساعة انصرافه .

الأعمى الأكبر سناً : هل يعرف أحدا أين نحن ؟

العمياء الأكبر سناً : لقد سرنا سيراً طويلاً . لا بد أن نكون بعيدين جداً عن الملجأ ) (22).

---

( 22 ) موريس ميتزلنك ، مسرحية العميان ، ترجمة . عبود كاسوحة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998 م ، ص 15 .

وفي عام 1892 م كتب ( ميترلنك ) مسرحية ( بلياس ومليزاند ) وهي مسرحية رمزية سيطرت عليها الأجواء الحلمية الأسطورية ، وقد كتبت نثراً بأسلوب شعري مما أضفى عليها قوة الإيحاء وشفافية الرموز .

تقع المسرحية في خمسة فصول ، وتدور حول أمير اسمه (جولو ) تكتب عليه الأقدار أن يتوه في الغابة أثناء الصيد ، وبينما يتلمس طريقه في الغابة يلتقي بفتاة تبكي على حافة ينبوع كانت قد رمت تاجاً لها في الحوض واسمها ( ميليزاند ) ، ويقنعها ( جولو ) بالذهاب معه ثم الزواج منه بعد أن فقد زوجته، لكن ( ميليزاند ) تلتقي في القصر بأخ ( جولو ) من أمه ( بلياس ) الذي يهيم بها ، وتتتاب الشكوك (جولو) حول العلاقة التي تربط بينهما لا سيما بعد ضياع خاتم الزواج فيقتل أخاه (بلياس) ويصيب (ميليزاند) بجرح صغير لا تلبث بعده إلا أن تموت .

ومما يؤثر على الشخصيات في المسرح الرمزي بشكل عام ، وفي مسرح ( ميترلنك ) بشكل خاص ، هو أنها تفتقد للأبعاد المتعارف عليها في المسرح الواقعي ، ولا تؤثر الحقائق المألوفة عن الزمان والمكان في حركة الشخصيات وتصرفاتها التي نجهل خلفيتها وماضيها ، فحينما نقرأ مسرحيات (ميترلنك) نكتشف أننا نجهل جهلاً واضحاً من هو هذا الغريب الموجود في مسرحية (الدخيل) ، ومن هم هؤلاء كفيفو البصر الذين يتخبطون في الغابة كما في مسرحية (العميان)، ومن هن الأميرات والفرسان شاحبو الوجوه الذين يظهرون في مسرحية ( بلياس وميليزاند ) إننا ( لا نعرف من أين أتوا وإلى أين

يذهبون ، إن وجودهم الفيزيقي غير محسوس . وليس معنى هذا انتفاء الصراع بل نقله بصورة غاية في الحدة والجدية وإلى مستوى الأفكار الروحية ، وهو صراع يتتبع خلجات النفس ومحاولاتها لاستشفاف دورها في الوجود وتوحيدها مع النفس العليا للكون ) <sup>( 23 )</sup> ، فهي شخصيات تشبه الدمى في حركتها أثناء الأحداث التي تبدو من خلالها مستسلمة للقدر ، وفي مسرحية ( بلياس وميليزاند ) تبدو السمة الغيبية هي المسيطرة على أحداث المسرحية في كل أجزائها إذ نحس منذ البداية أن هناك شيئاً يحدث ، ولكن ذلك لا يأتي عن تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً معقولاً ، وإنما ينجم نتيجة لتضخيم الحدس ، وذلك باستعمال المؤلف للمواقف الدالة ، وللغة ذات إشعاع رمزي ، فهو يخلق جواً إيحائياً نستشف من خلاله ما يمكن أن يحدث ) <sup>( 24 )</sup> ، ويبقى الإحساس بالمجهول يكمن خلف أحداث المسرحية لتبدو الشخصيات بذلك محكومة لقوى أكبر منها ، فالحب يدخل قلب كل من ( بلياس ) و ( ميليزاند ) رغم إرادة كل منهما ، وإذا اجتمعا معاً تغلق الأبواب وترفض المصاييح أن تظل مضاءة في إشارة إلى سوداوية الأحداث القادمة .

إن ضياع خاتم الزواج من ( ميليزاند ) يحمل في حقيقته دلالة رمزية ترتبط بأحداث رهيبية سوف تقع ، وتأكيذاً على ذلك فإنه حينما وقع الخاتم من

---

<sup>( 23 )</sup> فايز اسكندر ، مورييس ميتزلنك والمذهب الرمزي في المسرح ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مجلة المسرح ، العدد 29 ، مايو 1966م ، ص 94.

<sup>( 24 )</sup> تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغريبة في مسرح توفيق الحكيم ، ص ( 63 - 64 ) .

إصبعها كانت الساعة تدق حينئذ منتصف النهار ، وهذه الحادثة تزامنت مع سقوط زوجها (جولو) من على جواده في الغابة ، وإذا كان ضياع الخاتم يرمز إلى الزواج الذي سيضيع فيما بعد فإن مياه الكهف العميقة التي ابتلعت الخاتم قد رمزت إلى العاطفة الجامحة التي تجتاح (بلياس) :

(بلياس: ما أروع بريق الخاتم في الشمس . لا تقذفي به إلى الماء.

ميليزاند : آه.

بلياس: قد وقع؟

ميليزاند: وقع في الماء.

بلياس: ينبغي أن لا يطغى عليك القلق هكذا من أجل خاتم، فليس هو بشيء . وربما نجده، وإذا لم نجده فسنجد بدلاً منه خاتماً آخر.

ميليزاند : لا. لا لن نجده بعد ذلك ، ولن نجد بدلاً منه خاتماً آخر كذلك. ومع ذلك كنت أعتقد أنه في يدي ، وكنت قد أطبقت عليه يدي فإذا به يقع بالرغم مني ... كنت قد بالغت في قذفه نحو الشمس<sup>(25)</sup>.

إن آلية البناء الدرامي للمسرحية تقتضي من المؤلف استخدام عددٍ من المفردات استخداماً رمزياً ، فالماء والظلام والبحر والغابات الشاسعة تلعب دوراً مهماً في

---

( 25 ) موريس ميتزلنك ، بلياس وميليزاند ، ترجمة . محمد غنيمي هلال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، 1964 ، ص ( 38 - 39 ) .

النص ، وذلك من خلال قوتها الإيحائية ودورها في ربط المواقف والأحداث المسرحية برباط خفي استجابة للبناء الرمزي للمسرحية ، فالنور مثلاً يؤسس لحالة الإشراف العاطفي المؤقت عند كل من (بلياس) و (ميليزاند) ثم لا يلبث أن يتوارى ليحل محله الظلام الذي يرمز لتلك النهاية المأساوية التي تنتظر ذلك الحب ، بينما ترمز السفينة التي تتلاعب بها الأمواج لتلك العاطفة التي تهيج في نفس كل من ( بلياس) و (ميليزاند) دون معرفة نهايتها ، وهذه المواقف التي تحفل بها مسرحيات (ميتزلنك) لا ترتبط بحالة تطور الحدث بقدر ارتباطها بإثارة الحالات الشعورية الخاصة المعبرة عن الأجواء الرمزية ضمن إطارها الفلسفي العام.

ويعد (هنريك إبسن) <sup>(26)</sup> أحد الشعراء والكتاب الرمزيين وإن كان النقاد قد وصفوه بأنه إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث ، وقد جمع (إبسن) بين الفنان الملهم والكتاب الاجتماعي الناقد مما جعله في مكانة متقدمة بين أدباء عصره ، بل أنه قد أثر على عددٍ من الكتاب البارزين من الأجيال اللاحقة أمثال : ها وبتمان ، برناردشو ، أو نيل وغيرهم .بدأ (إبسن) مسيرته الأدبية بعددٍ من الروايات الواقعية العاطفية ، ومع تطور هذه المسيرة بدأت توجهاته نحو الرمزية ،

---

( 26 ) هنريك إبسن: (1828- 1906) هو شاعر وأديب ومنظرٌ مسرحي ولد في مدينة سكين النرويجية ، اشتغل في بداية حياته بالمسرح ، تنوعت كتاباته بين الشعر والمسرح حيث غلب عليها الطابع الرمزي ، من مسرحياته : براند ، بيرجننت ، رابطة الشباب ، أعمدة المجتمع ، الأشباح ، امرأة من البحر، وغيرها .



وبعد أن أقلع عن المسرحية الشعرية اهتم (إيسن) بمعالجة الموضوعات الاجتماعية ليقدم للقارئ مسرحيات الأفكار التي تناقش المشاكل الاجتماعية الموضوعية وذلك في سبيل إعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاعه.

لقد شرع (إيسن) أسلحته الانتقادية يمزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع ، ساخراً سخريته اللاذعة من معظم المثل التي كاد الناس يتخذونها آلهة لهم تحل من نفوسهم محل الآلهة القديمة عند الأمم الوثنية ، ساخراً أيضاً من روح المساومة والوصولية وأنصاف الحلول التي يفضي بها المجتمع الحديث عن الجريمة والجرمين، منبهاً الأفراد ، ولا سيما المستضعفين منهم إلى الاستمسك بحقوقهم الإنسانية كي لا يصبحوا فرائس للرأسماليين والأقوياء وذوي النفوذ من أي لون (27) .

تأثر ( إيسن ) بتنظيرات ونتاجات ( إلكسندر ديماس الإبن ) ( 1824 - 1895 م ) حول الدراما الاجتماعية الواقعية ، إذ أن ( ديماس ) نادى بالمسرحية الواقعية ولكنه أخفق في إظهارها إلى حيز الوجود مثلما فعل ( إيسن ) ، الذي تأثر أيضاً بتنظيرات يوجين سكرايب ( 1791 - 1861 م ) حول المسرحية المحكمة الصنع التي ازدهرت فيما بين عامي ( 1820 - 1850 م ) والتي كان لها دورها في ترسيخ العناصر التي تكوّن القالب الدرامي .

---

( 27 ) ينظر . دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1961م، ص(163- 164).

إن ( إيسن ) قد جعل شخصياته المسرحية لا تختلف في ظاهرها عن شخصيات الحياة العادية ، وجعل أحداث مسرحياته أكثر ترابطا وأكثر منطقية ، لكنه لا يتوقف عند تسجيل مظاهر السلوك الإنساني مثلما نجد عند الواقعيين ، وإنما ينفذ خلاله ليكشف عن الجوهر العام ، فهو لا يعالج الواقع كمجرد تصوير أو تعبير خارجي ، بل يتغلغل في أعماقه الفكرية ، مما جعل النقاد يعدون مسرحياته أنها مهما بلغت واقعيته فإن لها نصيب من الرمزية التي هي عند ( إيسن ) ليست مجردات ذهنية ، وإنما تكمن في الصور التي لها القدرة على إضاءة جوانب مختلفة من الحقائق الغامضة<sup>(28)</sup>.

امتاز ( إيسن ) بارتقاء الغريزة الفنية في معظم مسرحياته ، وهو يؤكد دوما ضرورة تخليص الإنسانية من أدرانها وإنارة الطريق أمامها وذلك حتى تبلغ الحياة الفضلى ، وقد كتب أولى مسرحياته الناجحة عام 1856 م وكانت تحت عنوان ( مآدبة سولھوج ) حيث جاءت بأسلوب الشعر الروائي الشعبي ، وإذا كان ( إيسن ) قد اتجه نحو الرمزية منذ بداية مسيرته الأدبية ، فإن مسرحياته الرومانسية والواقعية لا تخلو هي أيضا من العنصر الرمزي .

وتعد مسرحية ( براند ) 1866 م إحدى مسرحيات ( إيسن ) الرمزية ، وهذه المسرحية ترجمة لحياة ( إيسن ) حيث عبر من خلالها عن أوضاعه

---

(28) ينظر . تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص ( 70 -

الاجتماعية بكل أبعادها، ويقال أن (إيسن) قد كتبها متأثراً بفلسفة رائد الوجودية (سورين كيركجارد) لكن (إيسن) قد تنصل من ذلك بحجة أنه حينما كتب مسرحية (براند) لم يكن قد قرأ وفهم إلا القليل من مؤلفات كيركجارد ( فقد كان الرأي الشائع أن إيسن قد وضع الكثير من آراء كيركجارد في مسرحية براند ، وكان كيركجارد يطالب هو أيضا بأن يهب الإنسان ذاته كلها .. كما كان يعتقد أيضا أن قدرة الإرادة على الاختيار هي الشرط الضروري للخلاص . ولقد وضع أولا أمام جيله الحاجة إلى تسليم الذات تسليما مطلقا إلى إرادة الله ، أي الخضوع القاطع الكامل غير المشروط للآخر ، وهذا ما لا يمكن أن تفعله إلا إرادة مدربة قوية في حد ذاتها ) (29).

إن هذه المسرحية هي أقرب ما تكون إلى الدراما الشعرية الرومانتيكية ، وهي تدور حول شخصية القس (براند) الذي يبحث عن خلاصه الروحي الخاص ، وذلك من خلال سلوكه الإنساني في الإيثار والتضحية من أجل الآخرين ، مؤكدا أن المبدأ الذي يؤسس عليه طموحه ينطلق من الكل بوصفه ( الإرادة التي لا تفزع من شيء ولا تنتهي أمام شيء ... الإرادة التي تستهزئ بالموت مهما كان مرأ ومؤلما ) .

إن (براند) - الذي يعنى اسمه النار والسيوف - يتحدى المخاطر وذلك في سبيل القيام بالمهام الدينية العاجلة ، ولا يتوانى عن تذكير الناس بوجود الله

---

(29) ميوريل براد بروك ، إيسن النرويجي ، ترجمة . فؤاد كامل وكامل يوسف ، القاهرة : مكتبة مصر ، 1964 م ، ص 98 .

في عليائه وبضرورة التوجه إليه لأن اهتمامهم بالمادة جعلهم يتقبلون في وحل الخطيئة ولو تقربوا من الله لأنقذهم من محنهم وأعانهم ورد اليهم الأمل والقوة والروح ، فشخصية ( براند ) هنا تعبر عن صورة الإنسان المثالي والفردى والثائر الأسمى ، ( وعلى غرار أنبياء التوراة والحواريين ذوى التطهر الدينى الذين يظهرون فى تاريخ البشرية ليغيروا سير العالم ، نجد أن براند يتفانى فى قضيته بدون هوادة . لقد اختار - كما فعل لوثر - أن يكون جلاد العصر يلهب بناره إسراف الأفراد والنظم ، وقد صمم - كما فعل موسى - على أن يأتى بقوانين جديدة للنقاء الروحى فى جيل من الخاملين والملاطفين والخالين ، وقد التزم - كما فعل المسيح - بخلاص الجنس البشرى بأسره عن طريق تحول تام فى شخصية الإنسان )<sup>(30)</sup> ، فهذه المسرحية تناقش الموضوعات الكبرى التى شغلت ( إبسن ) والمرتبطة بوضع الإنسان فى الكون الذى يشكل ( إبسن ) أحد أفرادها ، ووضع المجتمع الحديث وحالة البحث عن عالم مثالى تسوده الحرية والعدالة والمساواة .

وعلى الرغم من أن الكاتب المسرحى الثورى يبدى عطفه على أبطاله الثوريين ، إلا أن إبسن - حتى فى ملاحمه الخلاصية - يبدو متشككا وساخرا من أبطاله ، ما لم يكن معاديا لهم تماما ، فإبسن ينبذ أحيانا أبطاله المثاليين الثوريين ، إذ أن ( براند ) الذى يتشبه بالله بحيث يصبح ثائرا عليه يتلقى العقاب من السماء

---

(30) روبرت بروسناين ، المسرح الثورى ، ترجمة . عبد الحليم البشلاوى ، القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، 1964م ، ص 49 .

في شكل انهيار جليدي<sup>(31)</sup>، وهذا ما جعل بعض النقاد يذهبون في تأويل مغزى المسرحية إلى أن ( إيسن ) قد أراد السخرية من رجال الدين ، سواء المتشددين منهم أو المتساهلين في أمور دينهم ، أو من يتخذون من الدين ذريعة لدنياهم ، ففي نهاية المسرحية يقف ( براند ) وحيدا أمام الله ، وأثناء ذلك يدوي في الآفاق صوت شديد ناتج عن انهيار كتلة جليدية من الأعالي فوقه ، ويصيح ( براند ) متسائلا إلى الله في مرارة وشعور مضمن من الشك عما إذا كان تأكيد الإنسان لإرادته التي لم تلتن قناتها سوف يجلب له الخلاص والنجاة ، وتأتيه الإجابة واضحة في الوقت الذي تجرفه فيه الكتلة الجليدية المنهارة ( إن الله هو المحبة ) .

إن جميع مسرحيات ( إيسن ) هي نتاج للتأرجح بين اندماج المؤلف وابتعاده ، بين الذاتي والموضوعي ، الأخلاقي والجمالي ، الثائر والمرتدع ، وهذا التأرجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، لتظهر الشخصيات بذلك ذات حياة كريمة خصبة إلى جانب وجودها الدرامي ، فمسرحية الأفكار هي تعبير عن تمرد ( إيسن ) الشخصي حيث يستمد منها طاقته وحماسه واندفاعه ، بينما مسرحية الفعل تضع لذلك التمرد نوعاً من البعد الموضوعي ليستمد منها ( إيسن ) استقلاله وتعقده ودسامته<sup>(32)</sup> .

---

(31) ينظر . روبرت بروسناين ، المسرح الثوري ، ص 41 .

(32) ينظر . المصدر نفسه ، ص (45-46)



أما مسرحية ( البطة البرية ) 1884 م ، فهي تمثل نموذجاً كاملاً لمسرحيات ( إيسن ) الواقعية الرمزية ، وهذه المسرحية ارتكز (إيسن ) في كتابتها على قصيدة شعرية عكس فيها تجربته الشخصية ، وقد جاءت تحت عنوان ( البطة البحرية ) ، تلك البطة التي تبني عشها عند الخليج ، ويسطو صياد السمك على عشها مرة بعد أخرى ، ويمكن أن توصف هذه القصائد بأنها ( قصائد مذهلة في تركيزها ومرونتها ، كل منها يصطبغ بطابع تجربة شخصية متغلغلة . فيها ينطلق لسان إيسن كما لم ينطلق في أي مكان آخر . على أن هذا الانطلاق ، كما هو منتظر من كاتب درامي ، يتخذ سبيل الصور الدرامية . في كل قصيدة تتجسد العاطفة في رمز )<sup>(33)</sup> ، والرمز هنا هو رمز درامي يتخذ صفة الحركة لا الجمود ضمن بنية القصيدة التي تعد قصة درامية كاملة .

لقد شكلت مسرحية ( البطة البرية ) ثورة على التقاليد الاجتماعية الموروثة ، حيث جاءت اقرب ما تكون إلى مسرحية الأفكار أو المناقشة ، وهي تدور حول أسرة فقيرة تكافح للعيش على طريقته الخاصة ، إذ تبقى السعادة تغمر هذه الأسرة المكونة من الرجل وزوجته وابنته رغم الفقر الذي يعيشون فيه ، وتتحول هذه السعادة إلى تعاسة حينما يدخل إلى بيت العائلة ( جريجز ) الذي يبلغ رب الأسرة السيد ( هيلمر ) بأن زوجته ( جينا ) قد كانت عشيقة والده وأن ابنتهما ( هدفيج ) ليست ابنته ، وكل هذا الموقف من ( جريجز )

---

(33) ميوريل براد بروك ، إيسن النرويجي ، ص 75.

يكون بدافع المثالية والتمسك بالصدق رغم كل النتائج التي يؤدي إليها الكشف عن الحقيقة ، وينتهي الأمر إلى هجر ( هيلمير ) لأسرته ، بينما يقوم ( جريجيز ) بإقناع ( هدفيج ) و بطريقته المثالية المتعنتة بضرورة التضحية ببطتها البرية ، وبعد أن تتحطم أحلامها تقوم ( هدفيج ) بقتل نفسها .

إن مسرحية ( البطة البرية ) تبقى قريبة من سيرة ( إيسن ) الذاتية ، وهي بقلبها الأكثر انفتاحاً ، ولهجتها الهجائية القاسية ، ونهايتها غير الحاسمة تحتل - كما يرى إيسن - مكاناً خاصاً بين مؤلفاته ، وتتضح جذتها في اتجاهاتها الفكرية لأن ( إيسن ) ينفي فيها شرعية الثورة نفياً باتاً ، وهذا ما يمكن وصفه بأنه قد يكون نبذاً لكل ما كتبه ( إيسن )<sup>(34)</sup> ، الذي أراد في معظم مسرحياته أن يكون ثورياً حيث حقق في المجال الاجتماعي الأخلاقي انقلاباً جذرياً ، وذلك من أجل تحقيق التغيير الذي يحقق السعادة والطمأنينة لأفراد المجتمع .

وانطلاقاً من المبادئ المثالية التي يؤمن بها ( جريجيز ) ، فإنه يترك أباه الثري وكل ما يحققه له من رفاه وسعادة ويتجه للكشف عن الحقيقة للسيد ( هيلمير ) ، وذلك من أجل تثبيت حياته الزوجية على دعائم الصدق والصراحة : ( جريجيز : ( في دهشة بالغة ) لا أفهم .

هيلمير : ماذا يستعصي على فهمك ؟

---

(34) ينظر . روبرت بروسناين ، المسرح الثوري ، ص 68 .

جريجرز: إن الوصول إلى تفاهم بهذا ... تفاهم سيكون نقطة تحول إلى حياة جديدة . إلى تآلف ينهض على الحق والصراحة ويتجرد من الخداع..

هيلمر : نعم .نعم. أدرك هذا تمام الإدراك (35) .

ومما يزيد كلام ( جريجرز) تأكيداً حول الحقيقة التي أبلغها للسيد ( هيلمر ) ، هو أن السيد ( فيرليه ) والد ( جريجرز ) يبدو - منذ بداية المسرحية - مهدداً بالعمى ، وهذا المصير ينتظر ( هيدفيج ) أيضاً ، إذ أن حالة العمى التي أصبحت تعاني منها ليست ناجمة عن مرض ما وإنما انتقلت إليها عن طريق الوراثة .

إن الكشف عن حالات الصراع بين المثالية والزيف ، وبين الخداع والنفاق في مسرحية ( البطة البرية ) ، كان من نتيجته أن انتهت أسرة ( هيلمر ) الفقيرة نهاية مأساوية ، ( ففي حين يستخدم إبسن في أغلب الأحوال شخصية ما ليتقدم بعقيدة ثورية معينة لعله يعتنقها هو نفسه ، إذا به لا يكاد يرضى أبداً بالكلام الأجوف ، فهو في الوقت الذي يتقدم فيه بفكرة مجردة ، يفحص عواقب هذه الفكرة في ساحة الفعل الإنساني موضحاً كلاً من القوة النظرية لحقائق معينة وآثارها المهلكة على حياة الآخرين إذا وضعت موضع

---

( 35 ) هنريك إبسن ، البطة البرية ، ترجمة . كامل يوسف ، القاهرة : مكتبة مصر ، ب ت ،

التطبيق ( 36 ) ، وهذا ما حدث بالفعل لعائلة السيد ( هيلمر ) التي تحطمت كل أركانها وعلاقاتها الأسرية الداخلية ، لتظهر لنا الشخصيات العامة الضعيفة في وضع مأساوي ، إذ أن كلمة صدق واحدة أودت بحياة أفرادها ، لأن الصدق لا ينال في المسرحية إلا من الكادحين الضعفاء الذين تستدعي حالتهم منا ان ننظر اليهم بعين العطف والشفقة .

إن التضمينات الرمزية التي يجعلها ( إيسن ) ضمن الأحداث تجعل من شخصياته المسرحية غامضة غريبة الأطوار ، مما يجعلنا لا نفهم تصرفاتها وأفعالها بل وأقوالها أيضاً، لا سيما أن الرمزية عموماً تغكس المعنيين الخارجي والداخلي إذ يتطلب إدراكهما قدرة عقلية واعية، (إن انتحار هيدفيج عندما يطلب منها أن تضحى بالبطة البرية ليس مبرراً من الوجهة الواقعية والمنطقية ولا يمكن أن يفهم تبعاً لذلك إلا على أساس أن البطة البرية رمز، والرمز هنا يتخذ أبعاداً مختلفة، وفي الوقت نفسه يجمع بينها خيط خفي يكسبها نوعاً من التلاحم في رؤية شاملة تنتظم كل المواقف والأحداث) (37)، وهكذا يتجسد الرمز عند (إيسن) كذهنيات تكمن داخل صور، وهي تتمثل فيها القدرة على تزويد مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري ، فالبطة البرية رغم أنها بطّة فعلية إلا أنها ترمز لعدد من الوقائع والأحداث التي ترتبط بالشخصيات المسرحية، كشخصية ( الملازم أكداال ) الذي يفقد مكانته الاجتماعية بسبب تهمة يدبرها

---

( 36 ) روبرت بروسستين ، المسرح الثوري ، ص ( 45 - 46 ) .

( 37 ) تسعديت آيت حمودي ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص 74 .

له صديقه السيد ( فيرليه )، ليصبح بذلك مهيض الجناح مثله مثل البطة البرية التي أصابتها رصاصات بندقية (فيرليه) تحت جناحها مما جعلها تهوي إلى القاع ، وفي موضع آخر، تصبح البطة البرية رمزاً لشخصية ( هيدفيج ) التي تبدو في المسرحية مجهولة الهوية مثلها مثل البطة البرية التي لا يعلم أحد من أين أتت، ولا من هو والدها الحقيقي:

(هيدفيج: أما هي فقد انتزعت من بين أصدقائها انتزاعاً . أضف إلى هذا أن حياتها يشوبها الكثير من الغموض فلا أحد يعرف من أين جاءت.  
جريجرز: إنها هوت إلى أغوار المحيط) (38) .

لقد أحالت المثالية المقلقة التي ادعاها (جريجرز) سعادة البيت الهادئ القانع إلى تعاسة مفرطة ، حيث نقلت أسرة السيد (هيلمر) إلى أزمات متلاحقة انتهت بكارثة أزلية تمثلت بموت (هيدفيج)، وهذه المثالية التي جعل (جريجرز) من نفسه داعية لها لا يمكن أن تكون هي الطريقة المثلى لعلاج الأخطاء والمشكلات الاجتماعية.

إن (إبسن) قد قدم في مسرحه بحثاً للقضايا الجدلية التي تؤرق الإنسان في الحياة المعاصرة، وذلك من خلال مناقشته للصراع القائم بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة، لذلك فهو لا يتوانى عن الهجوم على مراكز السلطة التقليدية في الكنيسة والدولة بحثاً عن حرية الإنسان ودفاعاً عن قضايا المرأة، بما يتوافق مع المبادئ الإنسانية والأخلاقية التي يدعو إليها.

---

( 38 ) هنريك إبسن ، البطة البرية ، ص 105



## ثانياً: أزمة الإنسان في الأدب التعبيري:

مع بداية القرن العشرين بدت تلوح في المانيا حركة ثورية ونزعة فنية وأدبية، حيث جاءت هذه الحركة معادية للمذهبين الطبيعي والتأثري، كما شاركت المدرسة الرمزية الكثير من منطلقاتها لاسيما ذلك المفهوم الذي ينظر للعالم بوصفه إسقاطاً ديناميكياً للذهن البشري، وقد عرفت هذه الحركة فيما بعد بالتعبيرية، وهي ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما هي في الحقيقة والواقع. ففكرتها في الأساس هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، فالتعبيريون يسعون إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تستر وراءه الأشياء في الطبيعة<sup>(1)</sup>، وهم بذلك يختلفون عن الطبيعيين الذين يعملون على تصوير ومحاكاة الواقع الخارجي بشكل مفصل، ويختلفون أيضاً عن أتباع الأسلوب التأثري الذين يتشكل الانطباع لديهم نتيجة للتأثيرات التي تأتي إلى الفنان أو الأديب من الخارج.

في عام 1911 م استخدم (كورت هلر) مصطلح التعبيرية للمرة الأولى ليصف به بعض الشعراء الألمان وأعمالهم، فقد كان هؤلاء الأدباء من وجهة نظره يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقي، لأن التجربة

---

(1) ينظر.الان باونيس، الفن الاوروبي الحديث، ترجمة. فخري خليل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1990 م، ص135.

الداخلية للفنان والأديب لا بد من أن تظهر على السطح في شكل مستفز في أغلب الأحيان أي من خلال التعبير عما يدور في داخله<sup>(2)</sup>..

اعتقد التعبيريون أن الحقيقة الأساسية يمكن اكتشافها في دواخل الإنسان، أي في روحه ورغباته ورؤياه، وأنه يجب صياغة حقيقة الواقع الخارجي صياغة تتفق مع نزعات الروح، وبذلك تبقى الأولوية عند التعبيريين للحافز الذاتي وليس للمظهر الموضوعي.

وقد اصطبغ الفن والأدب عند التعبيريين بمشاهد الحرب وانهيار العالم، وكانت الموضوعات السائدة هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة، وتصاعد تصوير هذه الموضوعات إلى درجة الحماسة الملهبة، وسيطر على الأسلوب الفني البحث عن إنسانية جديدة والرغبة في التغلب على الاحباطات، ونادى الأدباء في برامجهم بتأكيد رفض الحرب وكل مظاهر العنف، ومحاولة تحسين العالم من خلال التفكير السلمي والمشاعر المكثفة<sup>(3)</sup>.

ظهرت التعبيرية في ميدان الدراما بعد أن ظهرت في ميدان الرسم وذلك لوصف التعبير عن المشاعر الداخلية تمييزاً لها عن رسم الأشكال الخارجية، وقد اختلف مؤرخو الأدب المسرحي في المؤلف الذي كتب لأول مرة نصاً مسرحياً تعبيرياً، فمنهم من أشار إلى أن (فرانك ودكند) كان أول من قدم

---

<sup>(2)</sup> باربارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة. هبة شريف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002 م، ص 282.

<sup>(3)</sup> ينظر. المصدر نفسه، ص 283.

نصا تعبيريا من خلال كتابته لمسرحية ( اليقظة المبكرة ) عام 1906 حيث استخدم فيها الأقنعة وكتبها بأسلوب خطابي ممتلىء بالمونولوجات الطويلة.

إن التعبيرية تصور لنا وعي الفرد وضميره والصراع الباطني والحالات الداخلية التي لا يمكن تمثيلها على المسرح بطريق مباشر ، ولذلك كانت المناجاة من أهم مظاهرها ، فهي تمثل طبيعة الدرب الذي يسلكه وعي الإنسان : صور وأطياف تتدفق بدلا من الأفكار المنطقية المعقولة ، وكلمات وعبارات خاطفة وجمل مبتورة بأسلوب تلغرافي ، والظاهرة الأخرى التي يمتاز بها المذهب التعبيري هي التجريد الذي يتجسد من خلال الشخصيات التي لا أسماء لها وهي تمثل فئة بعينها ، فالتعبيرية هي محاولة التعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع<sup>(4)</sup>.

تقوم المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسة محورية ( تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسة إليهما)<sup>(5)</sup>، ويهتم المؤلف في تقنيته الدرامية ببناء تلك الشخصية بناءً يتناسب مع واقعها الذي هو صورة عن واقعه النفسي والاجتماعي حيث تعبر تلك الشخصية عن مرحلة مهمة من معاناته، أو عن موقفه السياسي تجاه قضية معينة. وتفتقد الشخصية التعبيرية للأبعاد المتعارف عليها للشخصية في المسرح الواقعي، فهي شخصية حلمية. مقطوعة الجذور.

---

(4) ينظر: عبد الحليم البشلاوي، مقدمة مسرحية الآلة البشرية، ترجمة. أنور المشري، القاهرة: مكتبة مصر، 1963م، ص1.

(5) ينظر. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص212.

ويأتي البطل في الأدب التعبيري على صورة إنسان شاب يكون ثائراً على القدر والبيئة، حيث تبدو من خلال مواقفه الفكرية سيطرة الأنا المركزية، مما يترتب على ذلك الاستغناء عن وحدة الحدث وإحلال وحدة الأنا بدلاً منها، وبما أن وظيفة الشخصية في المسرح التعبيري تكمن في التعبير عن شريحة اجتماعية واسعة لا أشخاص معينين، فإن ( المسرحية التعبيرية لا تقدم في العادة أسماء الشخصيات والطبقة التي ينتمون إليها، بل تقدم بدلاً منها شخصاً نمطية يقتصر وجودها على وظيفتهم الأساسية بوصفهم مجرد ممثلين لأنماط وأفكار معينة للإنسان الجديد. فالشخصيات والتصرفات، التي يمكن أن تكون شائعة تعبر عنها المسرحية التعبيرية من خلال الهوية المجهولة الاسم للشخصيات. والإنسان الفرد يلقي مونولوجه بوصفه ممثلاً لمجموعة من البشر، حيث تدعو أخلاقه الناس إلى تقليده)<sup>(6)</sup>، فقد جاءت الشخصيات التعبيرية نماذج لا أفراد عاديين حيث يسمون بأسماء رمزية مثل الملك، مستر صفر، الرجل، المرأة، الشاعر، الشرطي... الخ.

إن الشخصية التعبيرية عرضة للتحويلات المفاجئة التي تؤثر في حركة الحدث والصراع، وذلك بفعل تغير الزمان والمكان والسياق المنطقي للأحداث لإبراز حالة الإنسان المعاصر على حقيقتها، فقد جاءت المسرحية التعبيرية مكونة ( من مجموعة مشاهد لا تأخذ الإطار التقليدي المتعارف عليه في الدراما )<sup>(7)</sup>،

---

<sup>(6)</sup> بازبارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني...، ص 292.

<sup>(7)</sup> أحمد سخسوخ، جورج بوشنر - خمسون عاماً على رحيله، القاهرة: الإتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، مجلة فنون، العدد 32، السنة الثانية، أبريل 1987م، ص 81.

حيث يتحول البطل من مكان إلى مكان وتمتد الأحداث من زمان إلى آخر حيث نرى البيئة والواقع من وجهة نظر الشخصيات التعبيرية ، وأصبحت تحمل محل الحبكة المصنوعة بإتقان ، مجموعة قصص الحياة المهلهلة التركيب، وسلسلة من المحطات والصور والمواقف الحياتية التي تمكن البطل من عرض أفكاره وتجربته الداخلية والخارجية، وهكذا فقد ( نجد في المسرحية التعبيرية الواحدة انتقالاً فجائياً قد لا نعطي له أحياناً تفسيراً من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية إلى الموضوعية، إلى ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف في الإيجاز) <sup>(8)</sup> ، وقد تعبر من خلال الصرخات والتأوهات لتفجر بذلك معاناتها وآلام الروح بطريقة مبالغ فيها على يسمعها الآخرون ، فالشخصية التعبيرية جاءت لتعبر عن حالة من الاستلاب الإنساني، حيث ظهرت في كثير من المواقف مسلوقة الإرادة ولا تمتلك حرية القرار والرأي ، (إن الكاتب التعبيري يضحك معاناة أبطاله ويبالغ في مواقفهم ويفجر كل إمكاناتهم الحسية والذهنية ويكسبها صفة الشمول بحيث يكون هذا البطل قادراً على قيادة مجموعة من الشباب، ويصبح المدافع عن أفكارهم وتصديهم لنقد المجتمع والمواقف المحافظة فيه، من خلال طروحاته الفكرية التي كانت مطلباً شبابياً وشعبياً لذلك يسبغ الكاتب على شخصياته صفة التجريد) <sup>(9)</sup>.

<sup>(8)</sup> فرد. ب. ميليت، وزميله، فن المسرحية، ترجمة. صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة ، 1966م، ص370.

<sup>(9)</sup> طارق العذاري، المسرح التعبيري، أريد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ب ت، ص230.



ففي مسرحية (فويسك) لبوشنر تتحكم الظروف بشخصية البطل (فويسك) وتجعله يمثل شخصية البطل الضحية، وذلك حينما يصبح فأراً يجري عليه الدكتور تجاربه بينما يمارس الضابط عليه سلطته العسكرية والسياسية، حيث يظهر مستلباً وممسوخاً كالدمية، أما فيما يخص شخصيتي الدكتور والضابط فقد جاءتا ( اقرب شخصيات المسرحية إلى طبيعة الدمية، فكلاهما من طبقة اجتماعية منقرضة، يمثلان نظاماً اجتماعياً محكوماً بالزوال، وينطلقان من عقل أجوف، وأخلاق فاسدة، ونزعه علمية متحجرة. لقد صورهما (بوشنر) في صورة المسخ الكاريكاتوري وجمع فيهما كل طاقته الثورية في نقد المجتمع والعادات السائدة في عصره)<sup>(10)</sup>، فشخصية (فويسك) تعكس العجز الذي يشعر به الإنسان إزاء الاستلاب وعدم القدرة على التعبير ضمن قوانين اجتماعية ظالمة جعلته يصبح ضحية للأقدار التاريخية.

لقد جعل التعبير يون من حوار الشخصيات أداة لبناء شخصياتهم المسرحية، من خلال التعبير عن الحالات والمواقف المسرحية، وقد سيطر على هذه الحوارات الإيقاعات المستمدة من إيقاع العصر الآلي، وجاءت الشخصيات التعبيرية ( مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل (...))، لغة سريعة تلغرافية لا شيء فيها من البهارج والزخارف البلاغية (...))، بل يحسن أن تكون لغة دارجة في معظم الأحيان حتى تبتعد عن تعمل اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص وان يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي، وان تكون ذات لهجة

---

<sup>(10)</sup> عبد الغفار مكاوي، البلد البعيد، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1968م، ص156.

حماسية)<sup>(11)</sup>، لأن هدف الشخصية التعبيرية هو نقد مشكلة معينة، وبالتالي يجب أن تأتي لغتها معبرة عن دواخل الشخصيات وأحاسيسها، ولها القدرة على التأثير في المتلقي.

وبفعل تأثير الطروحات الفلسفية وطروحات علم النفس، اتجه التعبيريون إلى بناء شخصياتهم المسرحية وحركتها بين الذاتي والموضوعي، (ولكي يكشف لنا الكتاب التعبير يون العالم الداخلي للشخصية فقد أحبوا استخدام تكتيك المناجاة والمونولوج حتى تستطيع الشخصية أن تعبر عما يجول بخاطرهما)<sup>(12)</sup>، وهذه التقنية تساعد على فضح الذات بالنسبة للبطل، وخروج الشخصية عن طبيعتها الاجتماعية في التعبير عن همومها ومعاناتها.

ويبرز دور الشخصيات الأخرى في عكس دواخل الشخصية الرئيسة، فهي أشبه ما تكون بالشخصيات المساعدة التي تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه وتعميق المعانيتين الداخلية والخارجية للبطل (إما بمعارضتها لمواقفه وتجذير معاناته أو بالاتفاق معه ليتسنى له قيادتها نحو أهدافه)<sup>(13)</sup>، بعيدا عن الخداع والأباطيل العاطفية، حيث تصور الشخصيات الوسط الاجتماعي

---

(11) دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص214.

(12) فاروق عبد الوهاب، المذهب التعبيري في المسرح، القاهرة: مسرح الحكيم، مجلة المسرح، العدد 8، 1964م، ص50.

(13) طارق العذاري، المسرح التعبيري، ص230.

والعواطف والأخلاق والأفكار عند طبقة اجتماعية بنوع من التجرد القائم على الدقة ورفض تزوير الحقائق.

إن معاناة الشخصية التعبيرية التي تتفجر نتيجة للقضية التي تؤرقها، هي التي تدفعها لاستصراخ ضمير العالم من خلال إطلاقها العنان لمشاعرها الحزينة معطية بذلك حالة أكثر دلالة وشمولاً، في الوقت الذي وجدت فيه الشخصية التعبيرية أن لغة الحوار أصبحت عقيمة ولا يمكن من خلالها التعبير عن حجم المعاناة الإنسانية تعبيراً مناسباً، فقد نجد الحوار عند التعبيرين (يفقد وظيفته الأساسية فيشيع في أعمالهم جو شاعري مسرف في شاعريته، وتجري على ألسنتهم لغة مجنحة متوهجة، ويصبح المونولوج هو المحرك الأول للوحات والمشاهد المتتابعة)<sup>(14)</sup>، مما يسهم في مراجعة الذات والانطلاق بأسلوب متحرر يعبر عن تمرد تلك الشخصية على الواقع، وذلك من خلال اعتماد النبرة الحماسية التي تهتم بقوة التعبير.

إن الشخصية التعبيرية شخصية ثائرة في دواخلها، وهذه الثورة جاءت انعكاساً لإيمان التعبيريين القائم على رفض العالم الفاسد الشرير والبحث عن شكل أعلى للوجود، وقد تجسدت أزمته لتبلور ضمن نمطين رئيسيين، حيث سيطرت شخصية البطل في النمط الأول على مجريات المسرحية كافة إذ تشكلت هنا دراما (ألانا) التي تتطابق مع ذات المؤلف كما عند (ستر ندبرج)، بينما ظهر

---

<sup>(14)</sup> عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، ص86.

في النمط الثاني ظهورا واضحا، مواجهة البطل للواقع الاجتماعي الفاسد وسعيه إلى تغييره من خلال الثورة عليه كما في مسرحيات (أرنست توللر).

ويعد كل من (جورج بوشنر)<sup>(15)</sup> و (أوغست سترندبرج)<sup>(16)</sup> من أول المبشرين بالتعبيرية في المسرح، وقد تأثرا بالعوامل الذاتية والموضوعية الكامنة في رحم المذهب الرومانتيكي، وكان (بوشنر) قد ادخل تقنية (النص المفتوح) الذي خالف به تقاليد الكتابة الأرسطوطاليسية، حيث اتجه إلى تحميل النص بقضايا الإنسان وأزماته السياسية، متبنيا بذلك النهج السياسي الاشتراكي المنحاز إلى طبقة الفلاحين، ويمكن ملاحظة ذلك في بعض نصوصه المسرحية كما في مسرحيتي (موت دانتون) و (فويسك).

لقد بنى (بوشنر) خطه الثوري منطلقا من إيمانه بالأفكار التقدمية التي تضمن حقوق الإنسان المهدورة في ظل حالات الظلم والتعسف التي مورست عليه، (فالمبادئ الديمقراطية والأمزجة الرومانسية كانتا موجودتين معا لدى العديد من الكتاب في عشرينيات وثلاثينيات القرن الثامن عشر، وأمزجة بوشنر

---

<sup>(15)</sup> جورج بوشنر (1813 - 1837م) كاتب مسرحي وطبيب ألماني، تأثر بالتيار الثوري الذي كان يمر ببلاده، فأنصرف عن الطب إلى السياسة وأسس قريبا من حركة ألمانيا الشابة، من مؤلفاته المسرحية: موت دانتون، ليونس ولينا، وفويسك.

<sup>(16)</sup> أوغست سترندبرج (1849 - 1912م): مؤلف مسرحي وروائي ولد في ستوكهولم، عمل مدرسا وصحفيا وموظفا في مكتبة قبل أن يحقق النجاح الذي صادفته مسرحيته (الفرقة الحمراء) عام 1879م، من أهم مسرحياته: الأب 1889م، الطريق إلى دمشق 1898م، البجعة 1907م، وغيرها.

المتعلقة باليأس والسخرية والملل ودوافعه المتعلقة بالموت والفساد والأجواء الفارغة، ولحاته المهووسة والكوابيس والأحزان (...) هذه كلها من المتاع الشائع في الأدب الرومانتيكي<sup>(17)</sup>.

وقد تعرض (بوشنر) لأزمة الإنسان من خلال تحليله لحركة المجتمع ضمن بناءها الطبقي، حيث تطلع إلى بطل يحمل همومه ومعاناته المستمدة من معاناة الإنسان، ويمكن له أن يعبر عن روح الجماعة من خلال روح الفرد وذلك بتعميق أزمته النفسية.

إن (بوشنر) قد اخفق في رد الحالة المأساوية لبطله إلى أسبابها المادية الملموسة، وحملها أبعاداً ذاتية من عنده مما جعلها تبدو حكاية فردية لا أنموذجاً لطبقة اجتماعية ذات أهداف ومصالح ثورية محددة، وهذا يرجع إلى التكوين العقلي لبوشنر الذي لم يتخلص بعد من الأفكار المتداخلة بين القدر والتاريخ، حيث تعامل مع التاريخ على أنه القدر مقللاً بذلك من شأن الفرد ودوره في قيادة التاريخ الإنساني بعد انسحاقه تحت إقدام القدرية التاريخية المقيتة، لتبدو شخصياته وكأنها دُمى تحركها قوة خفية نحو غايات مجهولة، فالشخصيات تعاني من العالم الخارجي وكذلك في علاقاتها مع نفسها لأنها لم تستطع تحقيق حريتها وهي تترشح تحت رحمة خيوط تشدها إلى نهايات محتومة<sup>(18)</sup>.

---

<sup>(17)</sup> رونالد بيكوك، الشاعر في المسرح، ترجمة، ممدوح عدوان، دمشق: مطبعة وزارة الثقافة، 1978م، ص248.

<sup>(18)</sup> ينظر. طارق العذارى، المسرح التعبيري، ص(88- 89).



أما (أوغست سترندبرج) فهو يوصف بأنه أكثر كاتب مسرحي على الإطلاق يكتب نفسه، وهذا يتضح من خلال مطابقة حياته مع مضامين نتاجه الأدبي، وقد أثرت الانقلابات الاجتماعية والفكرية والأسرية التي تعرض لها في فنه المسرحي، حيث ظهر موقفه واضحاً من المرأة كونها أثرت في حياته، فقد (رأى سترندبرج المرأة في نشأته في أمه الوضيعة النسب والمسلك ومقرعتها وفي أخته الملتأه تقرصه وتشد شعره، وفي جدته العجوز تلاحقه بالتوبيخ والمعيرة، ثم زوجة أبيه خادمة البيت السابقة التي طردت روح الطفولة منه، فاستنبت بحساسيته المفرطة وعقليته المشوشة أنها مخلوق تافه ولكنه وحش متسلط، وراح حياته يرد لها الصاع صاعين في أحاديثه وكتاباتهِ)<sup>(19)</sup>، لهذا فقد سيطرت قضية الصراع بين الجنسين في كتاباته التي هاجم من خلالها المرأة، وعمل على التقليل من شأنها كما في مسرحيتي (الأب) و (مس جوليا).

لقد قدم (سترندبرج) في مسرحه صوراً من حياته المشوشة، حيث استمد البناء الفكري والاجتماعي والنفسي لشخصياته من خلال وقائع معينة أثرت في حياته، حيث جاءت إبطال مسرحياته لتعبر عنه وهو في صراعه مع المجتمع بأعرافه وتقاليده، وقد تشابه (سترندبرج) مع (إيسن) في كثير من النواحي، (فكل منهما في جوهره يروى سيرته الذاتية وينفث الغضب عن صدره بصب صراعاته الروحية في المسرحيات، وكلاهما عرضة لثنائية قوية تقرر الاتجاه

---

(19) محمد توفيق مصطفى، مقدمة الأعمال المختارة - سترندبرج، ج1، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970م، ص10.

المتغير لموضوعات كل منهما وقوالبه، وكلاهما منجذب إلى الجوانب الأكثر بدائية في طبيعة الإنسان، ولكن كل منهما - فوق كل شيء - ثائر ورومانسي، فنه هو التعبير في غير هوادة عن ثورته<sup>(20)</sup>.

إن حالة العنف عند (سترندبرج) تتصاعد حتى يتوصل إلى قناعات بأن الله هو المسؤول عن كل ما يحيق به من دمار نفسي وعصبي بسبب ما فرض عليه من واقع اجتماعي مقيت، وإذا كان (بوشنر) قد رد سقطاته السياسية إلى القدرية التاريخية، فإن (سترندبرج) قد أرجعها إلى الله، ولكنه رفض الاستسلام لهذه الإرادة العليا وتحداها كونها قد سلبت منه الوعي والإدراك، وبات دائم البحث عن التوازن بين ذاته الممزقة والعالم السلبي الذي يفرض عليه البؤس والشقاء.

ويرى (سترندبرج) أن التعبير عن الحب من خلال الجنس شيء من القذارة، فهو يبحث عن النقاء الروحي فاضحا التوجهات الجنسية عند شخصياته، إذ يلجأ أحيانا (إلى التضحية بتماسك الشخصية وفعالها المنطقي في سبيل تركيزه على الحرب الجنسية)<sup>(21)</sup>، مؤكداً بذلك على تقديم شخصيات ثائرة على النظم الاجتماعية والسياسية والدينية، حيث وظف واقعه الذاتي في التعبير عن أزمة الإنسان ومعاناته، (وأساس مأساة الإنسان في نظر سترندبرج أنه لا وجود لحل منطقي رشيد لها، فالإنسان ضحية رغبات متصارعة متناقضة

---

<sup>(20)</sup> روبرت بروسناين، المسرح الثوري، ص 82.

<sup>(21)</sup> المصدر نفسه، ص 91.

وأقوى هذه الرغبات - مثل رغبة الرجل للمرأة أو المرأة للرجل - دائما رغبة غير معقولة بل وأقوى من العقل<sup>(22)</sup>.

لقد أبدع (سترندبرج) ما سمي بدراما المحطات، حيث ظهرت هذه التقنية واضحة في نصوصه التعبيرية، ففي ثلاثية الطريق إلى دمشق (1898-1901م) ظهر أسلوب (سترندبرج) واضحا حيث قدم لنا (المبادئ الأساسية الشكلية للدراما التعبيرية التي تشمل اختزال الشخصيات إلى مجرد نماذج، تسمى بأسماء عامه مثل الغريب والشحاذ والطبيب، وتشمل ثانيا: توزيع الحدث في مناظر متتابعة، من أجل توجيه مراحل تطور الشخصية المحورية نحو هدف روحي، وثالثا: تطابق المؤلف مع شخصيته المحورية، فيمر الغريب الذي في طريقه إلى الاستشهاد بألوان من العذاب العقلي حتى ينال الخلاص بالإيمان المسيحي. وليس ثمة خصم معادل للبطل في مسرحياته: فالشخصيات الأخرى كلها ليست إلا إسقاطا للصراع الداخلي عند المؤلف وتجسيدا له)<sup>(23)</sup>.

إن شخصية (سترندبرج) تظهر في ثلاثية (الطريق إلى دمشق) من خلال شخصية الغريب أو مجهول الهوية الذي يعمل كاتبا ويدمن الشراب ويعادي الكنيسة، ويتضح لنا موقفه من خلال حواراته ومن خلال ما تقوله عنه الشخصيات الأخرى التي تمثل العقل الباطن أو لا وعي الكاتب نفسه، والتي

---

<sup>(22)</sup> رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 181.

<sup>(23)</sup> هـ. ف. جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة: مركز كتب المشرق الأوسط، 1966م، ص 146.

تجعل شخصيته المحورية أقرب إلى الحلم، ولا يمكن تفسيرها وفق الأبعاد الثلاثة التقليدية للشخصية المسرحية، وذلك لأن هذه الشخصية مقطوعة عن امتداداتها الاجتماعية، وهي لا تخرج عن كونها نتاجاً لأوضاع معينة.

في هذه المسرحية يطرح الصراع الدرامي في الظاهر في صورة تحدي بروميثي لله، حيث نجد شخصية مجهول الهوية وهو يناوئ (غير المرئي) ويتحدى القوى غير المنظورة أن تضربه بصاعقة من البرق، كما يعمل على تحرير البشرية من الآلام التي هي في حقيقتها كبت نفسي، كذلك فإن أولئك البشر الذين سيخلصهم، والشخصيات التي تمثل القوى غير المنظورة التي يصارعها، ليست إلا إسقاطات في ذهنه<sup>(24)</sup>.

إن مسرحية (الطريق إلى دمشق) تستبدل وحدة الحدث بوحدة الأنا التي تشكل أرضية لها، ويأخذ الحدث استمراريته هنا على شكل مشاهد متسلسلة غير مترابطة ضمن علاقة لا تقوم على السببية لأن المشاهد لا ينتج أحدها عن الآخر، فالغريب يعيش أزمته نتيجة للأحداث التي كانت سبباً في معاناته، ونتيجة للأحلام والأحاسيس التي تضطرب في عقله الباطن والتي تجعله يدرك أن خصمه ليس إلا جانباً من ذاته. أما الشخصيات الأخرى فهي تمثل ذواتاً بديلة أو ذواتاً مساعدة، فالشحاذ مثله في ذلك مثل الغريب، يحمل على جبهته ندبة ناتجة عن ضرب أخيه له بالبلطة، وهو مثل الغريب أيضاً يمثل كلاً من شخصيتي قابيل

---

(24) ينظر: كريستوفر اينز، المسرح الطبيعي، ترجمة. سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998م، ص 61.

وهابيل، فالشحاذا والغريب تتفق ملامحهما مع وصف لمجرم مطلوب القبض عليه، وعندما يصف حملة النعش شخصية الميت الذي يحملونه في كفنه، نجد أن الميت يشبه الغريب<sup>(25)</sup>.

إن محاكاة شكل الحلم هو الشكل الذي قد يبدو منطقيا في مسرحيات (سترندبرج) التعبيرية، ولا وجود لوحدي الزمان والمكان في ظل التجارب والتخيلات والعشيات التي عززت (دراما المحطات) التي تشكل (الفضاءات) الغائرة في الروح التي يقطعها البطل في الغابات وبين الأفراد والمدن والله بحثا عن الموازنة المفقودة بين عالمه والآخر (...)، إنها المحطات التي يتوقف بها البطل ليعانق عذاباته وجحيمه وليس له من يد في أن يلقاها<sup>(26)</sup>، فدراما المحطات تجرد الأشخاص من هوياتهم، وتقدمهم كأفكار مجردة ضمن سلسلة متتابعة من المشاهد التي لا تشكل مع بعضها حدثاً موحداً، بل تشكل الأنا أو اللاشعور بالنسبة للشخص الحالم أو البطل، وبما أن حيز الأنا ليس حواريا، فإن الحوار الذاتي يفقد طابعه الاستثنائي الذي لا بد من تخصيصه في الدراما، وذلك حتى يكشف عن الحياة النفسية وهذيانا الشخصية المكبوتة بشكل غير محدود، (إن عالم المسرحية هنا- باعتباره عالما ذهنيا- يعد مغلقا على ذاته، ومن ثم لا يمكن الهروب من تلك الرؤية المفزعة. إن التشوه الذي يصيب الشخصيات التي تمثل انعكاسا للذات المحورية يعكس الذنب الذي أقترفه مجهول الهوية، كما يعكس

<sup>(25)</sup> ينظر. كريستوفر اينز، المسرح الطيلي، ص(61- 62).

<sup>(26)</sup> طارق العذاري، المسرح التعبيري، ص113.



الأثر النفسي الناتج عن كسره للوصايا، أيضا فإن حدوث هذه الكوابيس يرجع إلى إفلاس مجهول الهوية، وفقدانه القدرة على الإبداع، ومن ثم فإن الحل يكمن في الإرادة، والقدرة على تغيير هذا العالم الداخلي من خلال المخيلة (الشعرية)<sup>(27)</sup>، وبذلك فإن المؤلف يحاول من خلال دراما المحطات التعبير عن أزمته بشكليها الروحي والفلسفي موضحا الأسباب التي تقف خلف كل عوامل الإحباط والفشل التي يعاني منها، ويبقى تطور شخصية البطل التعبيري عند (سترنديج) يختلف عن تطور الشخصيات التي يقابلها في محطات مسيرته، والتي لا تظهر كثيرا إلا في لقاءه بهم وضمن إطار رؤيته.

وفي مسرحية (لعبة حلم) 1902م اتجه (سترنديج) إلى بناء مسرحيته بشكل اقترب من أنشطة العقل الباطن، وقد كانت أفكاره - عندما كتب المسرحية - قد تأثرت بأراء الفيلسوف الألماني (إدوارد فون هارتمان) التي أوردها في كتابه (فلسفة اللاوعي)، لذلك فقد جاءت شخصيات المسرحية حلمية الطابع وأقرب إلى الأفكار المجردة، وهي تصدر عن عقل متوقد مشحون بالهموم والمعاناة، لا من خلال مملكة النوم، وإنما هي أقرب ما تكون إلى مملكة اللاشعور والعقل الباطن، ففي مقدمة المسرحية كتب (سترنديج): (حاول المؤلف في هذه المسرحية أن يقلد شكل الحلم غير المترابط، والذي يبدو مع هذا شكلاً منطقياً. كل شيء يمكن أن يحدث، كل شيء ممكن ومرجح. الزمان والمكان ينتفيان. الخيال يتجاوز الواقع الهزيل وينسج أنموذجا جديدا: مزيج من ذكريات، تجارب،

---

(27) كريستوفر اينز، المسرح الطبيعي، ص62.

ابتداعات غير مقيدة، تناقضات وارتجالات. الشخصيات تنفصم وتندغم،  
تتناوب ادوار بعضها، تتمدد وتتكاثر، تذوب وتتحد، ولكن ثمة وعيا واحدا  
يحكم كل شيء: وعي الحالم. في هذا الوعي ما من أسرار ولا تناقض، لا شك  
ولا قانون. انه لا يدين ولا يبريء، انه يعكس فحسب<sup>(28)</sup>.

يتخذ (سترندبرج) من الأنا المنفرد الذي تمثله (ابنة الإله أندرا) والعالم  
المتغرب - المتشيع أساسا لبناء مسرحية (لعبة حلم)، وتقوم ثيمة المسرحية على  
(أن الرؤية الإنسانية ليست إلا نتاجا لإبداع تلك القوة القدسية الأساسية، أو  
ذلك الجوهر الروحي الذي يقسم بين البشر جميعاً. ومن ثم فالحياة ذاتها ليست  
إلا حلماً خادعاً ليس البشر فيه إلا أطياف وإن كان لهم كياناً مادياً، وكما تؤكد  
الصورة الختامية الخاصة بالنار والزهور فإن الموت هو بالفعل ما يوقظنا من هذا  
الحلم<sup>(29)</sup>.

تنوب في المسرحية مجموعة من الشخصيات عن الكاتب كشخصية  
(الضابط) الذي يصوره (سترندبرج) وهو متمرد على الله، وشخصية (المحامي)  
التي تشبه شخصية المسيح في تحملها لخطايا العالم وصراعتها من أجل الضعفاء  
والمساكين، أما شخصية (الشاعر العالم) فتتجسد من خلالها فكرة المعارضة بين  
الخير والشر، والجمال والقبح.. الخ، حيث تظهر من خلالها سلسلة من

---

<sup>(28)</sup> أوغست سترندبرج، لعبة حلم، ترجمة. ابراهيم وطفي، دمشق: وزارة الثقافة، 1972م، ص3.

<sup>(29)</sup> كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص71، نقلاً عن:

- Strindberg: The plays, Vol.2, PP.628FF. and Letter to Carl Larson. 2 November 1901, Cit. ibid. P.547.

المتناقضات، (ولما كان قد تحول إلى مذهب دارون، فهو يميل إلى تصوير الشخصيات وفقا لبقاء الأصلح، والانتقاء الطبيعي والوراثة والبيئة)<sup>(30)</sup>.

إن المؤلف ينزل (ابنة اندرا) - التي تشكل شخصية رئيسة في المسرحية - من الأعلى، فها هي تقف شائخة فوق أعلى سحابة بينما تناديها الأم بالحبيطة والحذر عند هبوطها، ولما كان الإله اندرا (قد سمع نواح البشر يتصاعد من أسفل، فقد قرر أن يبعث الابنة عبر الأبحرة القدرة لترى إذا كان نواح البشر له ما يبرره (...))، ومما يدل على مدى تحول سترندبرج عن كراهيته القديمة للنساء، إنها - على غرار اليانورا في عيد الفصح - شبح أنثوي تعبر عن عطف المؤلف على مصير البشرية واستعداده لافتداء الإنسان بمشاطرته آلامه)<sup>(31)</sup>، لذلك فلا يتوانى (سترندبرج) هنا عن تخليد (ابنة اندرا) بإنزالها من السماء محاولا بذلك الدلالة على علو مكانتها، ومن ثم ارتفاع قيمتها الفكرية وتطلعاتها الإنسانية التي تتصف بها.

إن مسرحية (لعبة حلم) تجسد إيمان المؤلف الحقيقي والواضح بحياة الأحلام، حيث يعيد المؤلف من خلالها إنتاج بنية الحلم وليس محتواه الفعلي، فهي تعبر من خلال شخصياتها عن العقل الشعوري الخاص به، إذ تبدو الشخصيات وكأنها مرآة عاكسة لهموم المؤلف وآلامه معبرة بذلك عن وجهة نظره بكافة تناقضاتها في سبيل الوصول إلى هدف المسرحية القائم على استحالة

---

(30) روبرت بروتستين، المسرح الثوري، ص 91.

(31) المصدر نفسه، ص 116.

حل اللغز الأليم للوجود، إذ (أن البشر ليسوا إلا أرواحاً حبيسة أجساد، ويقضون عقوبة الحياة في وجود قوامه المادية. إن سر الباب في هذه المسرحية يكمن في العدم، الذي تتطلع إليه الطبيعة الروحية للإنسان خلافاً مع الوجود المادي له، فالمعاناة في هذا الإطار تصبح بمثابة العامل المساعد الذي يعمل على تجريد الروح، وذلك عن طريق جعل الحياة اليومية أمراً لا يطاق)<sup>(32)</sup>، فالخبرة الشخصية للمؤلف مع الأحلام تجعله لا يستطيع الفصل بين الخيال والواقع، وبالتالي قبول كل فكرة تطرح نفسها على ذهنه، حتى لو بدت بمعايير العقل الواعي فكرة لا أخلاقية ولا يمكن لها أن تخضع للمنطق المؤلف.

إن مسرحية (لعبة حلم) هي بمثابة ارتياد للذات وهي (تكاد تكون خالية تماماً من أي تدمير شخصي، ذلك لأن الدراما لم تعد عند سترندبرج عملاً من أعمال الانتقام بل وسيلة للتعبير عن الشفقة على جميع الكائنات الحية)<sup>(33)</sup>، فهو يظهر معاناة الإنسان من خلال تضخيمها، لتظهر في الوقت نفسه الفرق بينها وبين حياة السعادة الخاصة بالبشر، وكل ذلك يأتي بهدف تحقيق الشفقة والعطف على هذه الكائنات وعدم إنزال العقاب بها، لأن الإنسان عند (سترندبرج) يكفيه أن يكون إنساناً حتى يصبح جديراً بالشفقة.

---

<sup>(32)</sup> كريستوفر اينز، المسرح الطبيعي، ص(71- 72).

<sup>(33)</sup> روبرت بروسناين، المسرح الثوري، ص115.

إن الحديث عن الأدب المسرحي التعبيري يقودنا إلى الوقوف عند تجربة الكاتب المسرحي (ارنست توللر)<sup>(34)</sup> الذي اخذ موقعا متقدما بين أدباء عصره، وقد جاءت رؤيته الفلسفية متأثرة بالماركسية ومعبرة عن تصورات معلنة ترتبط بمرجعيات دينية، وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى تبنى آراء معادية للحرب أدت إلى سجنه، وقد عرض في كتاباته معاناة العمال ومشاكلهم في ظل النظام الرأسمالي.

إن (توللر) يعد القائد الرئيس لجانب التعبيرية السياسي، وموقفه يتركز في الثورة على النظام القديم الذي جلب الحرب، والدعوة لإعلان عصر جديد من الحب والإخاء الإنساني، وقد عالج ذلك في ضوء التنظيم السياسي والاجتماعي، وكانت معالجته يغلب عليها الطابع الذهني، رغم نبضها العاطفي، بالإضافة لذلك فقد ساهم بنشاط في النظام السياسي خلال السنوات التي تلت الحرب مباشرة<sup>(35)</sup>.

لم يكن (توللر) في موقفه الفكري منعزلا عما يدور حوله من أحداث، وصار الانتماء ضرورة والاختيار واجبا لدى الفنان والمثقف الألماني الذي أصبح ينادي بخلق إنسان جديد بفكره وأسلوب حياته، وهذا الإنسان يؤسس قناعاته

---

<sup>(34)</sup> ارنست توللر (1893 - 1939م): كاتب مسرحي ألماني، انضم إلى الحركات السياسية

وسجن بسبب آراءه المعادية للحرب العالمية الأولى، من مسرحياته: التجلي، الجماهير والرجل، مخربوا الآلة، وغيرها.

<sup>(35)</sup> ينظر. ه. ف. جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ص 193.



على رفض الفلسفات والأفكار المتطرفة التي أوصلت أبناء الجنس البشري إلى الدمار.

وتعد مسرحية (جماهير الإنسان) 1919 م إحدى المسرحيات التي كتبها (توللر) مستوحيا موضوعها من وحي الثورة الاجتماعية في القرن العشرين، فقد عكس (توللر) من خلالها موقفه من فشل جمهورية المجالس في بافاريا عام 1919 م، والتي أدين لعضويته فيها، حيث جاءت المسرحية على شكل مواقف، وهي بذلك (تميل إلى الشكل السردى (القصصى) وتحاول أن تعرض مقتطفات من الواقع بشكل تتابعي، بحيث تتجمع هذه المواقف من الواقع جنبا إلى جنب، فنحصل في النهاية على صور (مواقف) متفرقة في الغالب لا يجمعها شيء، ولكنها تكون في مجموعها صورة للكل، لشكل حياة، لشكل عصر ما...) (36).

وعلى غرار توجهات (بيسكاتور) اتجه (توللر) في مسرحيته إلى عرض الأزمات الخاصة بطبقة البروليتاريا، وتدور المسرحية حول شخصية (المرأة) التي تنضم إلى الحركة الثورية مؤكدة موقفها المعارض للحرب الأهلية، حيث (تقود حركة عصيان على الحكومة التي شنت هذه الحرب. وغايتها تحرير أولئك العبيد الأرقاء الذين يعملون في المناجم وفي تزويد الجيش بما يلزمه من معدات الدمار، وتنجح الثورة، ويتمثل العمال بالنصر فيريدون الثورة ضد الحكومة نفسها.

---

(36) باربارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني...، ص(294- 295).

وتحاول المرأة ردهم ولكن بلا فائدة. وتسحق الحكومة الثورة وتقبض على المرأة وتحكم عليها بالإعدام<sup>(37)</sup>.

لقد تأثر (توللر) عند كتابته لهذه المسرحية بمحطات (سترندبرج)، حيث أطلق على مشاهدها السبعة اسم مواقف، وقد جاء وقوف الفرد فيها أمام المجموعة ممثلاً لحالة الصراع بين الفرد الواعي والمجاميع المتخلفة التي تجهل خفايا المصير الذي ينتظرها.

إن (توللر) يربط بين الحرب والعوامل الاقتصادية التي تؤدي إلى نشوبها، لكن المنحى غير الإنساني للتكنولوجيا يلقي بظلاله على حياة الإنسان وأحلامه وذلك من خلال تقليص دوره، وممارسة الآلة لفعالها التدميري على الإنسان، حتى يظهر بصورة هزلية مشوهة نتيجة لاستعباد المؤسسات الآلية، ففي هذه المسرحية تتضح تجربة الحرب بوصفها معادية للجماهير وقاتلة للإنسانية. والشخص الرئيسة في المسرحية تحمل الكثير من أساليب الاستعارة - الرجل من دون اسم، الرجل والمرأة - وكلهم يمثلون مبادئ متباينة، وعليهم أن يقرروا إن كان عليهم أن يحققوا التغيير الاجتماعي من خلال الإضراب الذي لا تراق فيه الدماء (المرأة) أو من خلال الثورة (الرجل من دون اسم). ولا يدع توللر هنا مجالاً لأي شك في أنه يرفض استخدام العنف رفضاً تاماً<sup>(38)</sup>، لذلك فقد

---

<sup>(37)</sup> مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الانجلوالمصرية، 1962م، ص263.

<sup>(38)</sup> باربارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني...، ص295.

احتفظت (المرأة) بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيّفها الجمود العقائدي، ذلك أن التغيير الكيفي لا يمكن أن تحقّقه الجماهير التي هي كائنات مخيفة وخطرة على الفرد والمجتمع، وإنما يحقّقه الفرد الواعي الذي يؤكد عليه (توللر) في مسرحه.

إن المشكلة الرئيسة التي نجدها عند (توللر) وعند التعبيرين تكمن في الغموض الشديد الذي يكتنف تلك النشوة الإنسانية الذي تسود هذه المسرحيات، فالصورة الخاصة بالشر الاجتماعي والإنسانية المشوهة، هي صور مقنعة على الرغم مما تنطوي عليه من مبالغة وأحادية في النظر، إلا أن هذا التحول المفاجئ إلى تلك الإنسانية المثالية يبدو غير مبرر، كذلك فإن الصور التي تطرح أفكار الخلاص، ودرجة التسامي الذي يصل إليها الإنسان الذي يولد من جديد ليست إلا صورا بلاغية<sup>(39)</sup>.

وتعد مسرحية (هوبلا، نحن نعيش) 1927م، إحدى المسرحيات التي كتبها (توللر) بعد خروجه من المعتقل، حيث عكس من خلالها حالة السقوط التي عاشها بعد عام 1924 م، لتنعكس شخصيته من خلال شخصية الثائر (كارل توماس) الذي ربط مصيره بحرب وثورة عام 1918م.

في عام 1927 م يخرج (توماس) من السجن بعد أن قضى ثمانية أعوام حيث حكم عليه بالإعدام ثم صدر عفو بحقه، وبعد خروجه من السجن يصدمه

---

<sup>(39)</sup> ينظر. كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص80.

واقع الحياة المتغير، فهذا (كليمان) الثائر السابق أصبح وزيرا، وبعد التقاء (توماس) بأصدقاء سابقين يقوم بالتحريض وتنظيم الاضطرابات، وإزاء ذلك يريد أن يقدم عملا مجديا وذلك بقتل (كليمان)، لكن طالبا قوميا متطرفا يسبقه إلى ذلك، ويتم القبض على (توماس) كمشتبه به، فيسيطر عليه اليأس ويلقي بنفسه في التهمة<sup>(40)</sup>.

إن شخصية (كارل توماس) شخصية تعبيرية تعاني أزمة روحية وذهنية ونفسية، وتحمل فكرا ثوريا يمثل طبقة من طبقات المجتمع، أما الشخصيات الأخرى كشخصية (الطالب القومي) فهي شخصيات مساعدة تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه، ويدعم المؤلف من خلالها ومن خلال الشخصيات الأخرى البناء العام لشخصية الثائر (كارل توماس)، (ومما ينسجم مع الطابع الملحمي للمسرحية أن مسار الحدث لا يتحدد من خلال صراعات درامية، وتأتي النهاية المشئومة كنتيجة ليأس توماس، إضافة إلى ذلك لا توجد وضعية (البطل - الخصم). إن (توماس) لا يجد نفسه في حالة نزاع مستمر مع (كليمان)، فـ(كليمان) كغيره من الرفاق، هو أحد ممثلي الوضع السياسي الذي يواجهه (توماس)، إذن فالبطل لا يواجه هنا، كما في مسرح (بريخت) الملحمي، خصما وإنما يواجه وضعاً، ويجري تفكيك هذا الوضع إلى جوانب مختلفة من خلال المشاهدة المنفردة<sup>(41)</sup>، التي يعرض (توللر) من خلال شخصياتها عددا من

---

<sup>(40)</sup> ينظر. فالترهنيك، الدراما الحديثة في ألمانيا، ترجمة وتقديم. عبد عبود، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م، ص(106-107).

<sup>(41)</sup> ينظر. المصدر نفسه، ص107.

المواقف الأساسية الخاصة بالثورة، فأمام الثائر يقف المتآمر الذي تنازل عن المبادئ والأهداف التي قامت لأجلها الثورة، بابتعاده عن العمل النضالي والسياسي وميله إلى الوهم والمساومة على أهدافه الثورية.

إن (توللر) قد منح شخصية (كارل توماس) صفة القيادة من خلال دورها في إقناع الآخرين بالثورة والاحتجاج على الظلم، وإيضاح العلاقة الجدلية بين الشخص وواقعه المعاش، (وما من شك أن توللر لا يستخدم الشخص الرئيسي كمجرد لسان حال لتجاربه الشخصية وأحكامه، بل يطرح تساؤلات لا تمس رفاق كارل توماس فقط وإنما تمس موقفه الشخصي أيضا. بعض ملامح الشخصية الرئيسة - كالشعور الفياض والنزعة الطوبائية - تذكر بشخصية الثائر "التعبيرية" (...). أما كون كارل توماس ينتهي ذاتيا إلى طريق مسدود، فإن هذا لا ينفي وجود لحظة نقدية، فمأساوية الشخصية تقوم على وضعية يجب أن ينظر إليها بطريقة نقدية، إنها تقوم على التباعد التاريخي وعدم التزامن بين الشخص والوضع. في (هوبلا، نحن نعيش) لتوللر ينظر إلى محاولة الثورة من بعد زمني، ويفرغ اليأس الإرادة الثورية للشخص الرئيسي تدريجيا، ويسود الشعور باللاجدوى<sup>(42)</sup>.

إن البطل عند (توللر) يحتفظ بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيّفها الجمود العقائدي، وهو لا يفصل عن الأوضاع السياسية المحيطة به، وعن القضايا الجوهرية التي تمس حياة الغالبية العظمى من الناس، وإذا يحاول

---

(42) فالترهنيك ، الدراما الحديثة في ألمانيا ، ص(108 ، - 109) .



استشراف المستقبل والإعلان عنه منطلقاً في ذلك من الواقع ومن سلبياته في محاولة لتهيئة كل الطرق لتغييرها من خلال الإنسان الواعي المدرك لمسؤولياته.

ولم تكن جهود المرأة الأدبية بمعزل عن الكتابة في مضمار الأدب المسرحي التعبيري، حيث ظهرت في هذا المجال أسماء حققت شهرة واسعة كان من بينها الكاتبة (صوفي تريديويل)<sup>(43)</sup> التي تعد من أشهر نساء المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين.

وترجع شهرتها إلى كتاباتها التي عالجت من خلالها قضايا الإنسان المعاصر لاسيما الإنسان الأمريكي وذلك في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وقد وجدت المؤلفة نفسها قريبة من القضايا التي تمس المرأة في المجتمع الرأسمالي مركزة في الوقت نفسه على قضية حرية المرأة، والمطالبة بمنحها حقوقها وتحريرها من العبودية.

وتعد مسرحية (الآلية) 1928 م أهم ما كتبت (تريديويل)، حيث حققت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً من خلال طروحاتها الفكرية المتميزة التي شكلت احتجاجاً على مادية المجتمع وآليته، ومدى انعكاس ذلك على حياة الفرد في ظل المجتمع الأمريكي الرأسمالي.

---

(43) صوفي تريديويل (1890 - 1970م): ولدت في ولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة من أصل إسباني إنجليزي، اشتغلت بالتمثيل إلى جانب التأليف المسرحي، من مسرحياتها: أوه أيها العندليب 1925م، والوادي المقفر 1932م.

وقد كتبت (تريدويل) عدة مسرحيات أخرى كان أولها مسرحية (جرينجو) 1922م، ثم مسرحية (أوه ، أيها العندليب) 1925م، وهي قصة ممثلة شابة من كانساس تطمح للوصول إلى مسارح نيويورك، ومسرحية (إجازة نسائية) 1929م التي تنشد فيها البطلة عبثا الحب والحرية ، وفي مسرحيتها (الوادي المقفر) 1932م تتجه بطلتها العاهرة مريم المجدلية (الاسم نفسه والمهنة نفسها في الإنجيل) إلى جنوب غربي أمريكا لترث مزرعة كبيرة لتربية الخيل والمواشي لكنها لا تلبث أن تهجرها ، كذلك فقد كتبت (تريدويل) مسرحية 1936 *plumes in the Dust* وهي دراما تاريخية تتناول حياة الشاعر والروائي الأمريكي (ادجار الان بو)<sup>(44)</sup>.

وتوصف مسرحية (الآلية) بأنها مسرحية تجريبية تتخذ من صيغة الاحتجاج الاجتماعي مرتكزا أساسيا، (وقد استوحيت المؤلفة فكرتها من جريمة قتل كانت لها شهرتها في ذلك الوقت. ونحن نجد بطلتها التي يطلق عليها اسم المرأة الشابة يسخر منها مجتمع تافه وعالم تسوده الآلية، يرمز إليه الإسراف في استخدام أصوات الآلات داخل المسرح وخارجه)<sup>(45)</sup>، لتعكس المسرحية بذلك ذات المؤلفة وطبيعة فكرها المسرحي وموقفها الفلسفي الرافض لضياح الذات الإنسانية في ظل استحواذ وانهايار الإنسان الأوروبي المعاصر لاسيما المرأة، وذلك في الفترة الحرجة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وما خلفته تلك

---

<sup>(44)</sup> ينظر . يوسف الشاروني ، مقدمة مسرحية الآلية ، الكويت : وزارة الإعلام ، 1988 ، ص ( 5 - 6 ) .

<sup>(45)</sup> يوسف الشاروني ، مقدمة مسرحية الآلية ، ص 5.

الحرب من دمار تداعت معه كل المثل والقيم الإنسانية التي تنادي بالعدل والمساواة، وتأكيد المؤلفة أن المرأة ضحية في مجتمع يقوم على تناقضات في شكله ومفاهيمه الحقيقية، التي تهمل جوهر الإنسان وكرامته وحرية في الوجود.

جاءت المسرحية في تسعة مشاهد متتابعة على غرار أسلوب المحطات، مما منح المؤلفة القدرة على الحركة متحررة من قواعد الوحدات التقليدية، مما مكنها من عرض الواقع الاجتماعي والاقتصادي للإنسان الذي يعيش في المجتمع الرأسمالي، (و الفكرة هي أن تروي هذه القصة بعرض جوانب الحياة المختلفة التي تتعامل معها المرأة والتي لا تجد لنفسها في أي منها مكانا أو أمنا - والمرأة أساسا ناعمة رقيقة، بينما الحياة من حولها أساسا، قاسية وآلية أو ممكنة. فالعمل والبيت والزواج وإنجاب الأطفال والبحث عن المتعة - أمور كلها عسيرة بالنسبة لها - كما أنها آلية مثيرة للأعصاب)<sup>(46)</sup>، فالآلية التي تسيطر على النص هي صورة من صور المجتمع الصناعي، وهي تقنن حياة الأفراد وتدخلهم في نطاق من الاغتراب والعزلة عن روحهم التي تنشد العفوية.

تبدأ المسرحية بالحديث عن شخصية محورية يطلق عليها اسم المرأة الشابة، مع أن لها إسما محددًا يرد مع الأحداث هو (هيلين جونز)، وهذه المرأة تتجه للعمل في مصنع نتيجة للظروف الاقتصادية القاهرة، وتشاء الأقدار أن

---

<sup>(46)</sup> صوفي تريديويل ، الآلية ، ترجمة وتقديم . يوسف الشاروني ، الكويت : وزارة الإعلام ،

1988 ، ص 26 .

تتزوج المرأة من رئيسها في العمل السيد (جورج. هـ. جونز) رغم معارضة أمها، ويأتي هذا الزواج نتيجة لواقع المرأة الاقتصادي، ولأن السيد (جونز) هو الرجل الوحيد الذي طلبها وعليها أن تتزوج، لذلك فإن هذا الزواج لا يتأسس على روح التفاهم والحب فيما بين الزوجين، مما يؤدي إلى نفور الزوجة من زوجها الذي طغت صفتي الادعاء والغرور في تعامله معها، وتستمر الفجوة في الاتساع فيما بينهما حينما تلد طفلتها التي ترفض فيما بعد إرضاعها كأنما الولادة مفروضة عليها، ثم تتجه المرأة الشابة إلى البحث عن حريتها التي لا تجدها إلا في حب محرم يخلصها من الروتين اليومي والرتابة القاتلة وآلية الحياة المقيتة، لاسيما أنها اكتشفت أن الزواج هو طرف رئيسي من أطراف هذه الآلية، ثم تعود إلى بيت الزوجية ليقى الخلاف قائما بينها وبين زوجها فتندفع إلى قتله بحثا عن الحرية.

إن التعبيرية ترتبط ارتباطا وثيقا بإدراكنا لطبيعة مدنيتنا الآلية، فبينما الرومانتيكي الحديث دائم الرغبة في الهروب من الآلة، فإن التعبيري الحقيقي يختار الاعتراف بوجودها محاولا في شجاعة تناول المشاكل التي تسببها سواء تحمس لها أم وقف مذهولا إزاء طريقة سيطرتها على الحياة، ورغم أن روح الكاتب التعبيري غالبا ما تكون معذبة بل وبائسة أحيانا، إلا أن إنكار العالم الذي يعيش فيه ليس هدفه<sup>(47)</sup>.

---

<sup>(47)</sup> ينظر. الاردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج 5، ترجمة. نور شريف، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص 67.

ويتجسد مفهوم التناطولوجيا ( موت الوظيفة ) من خلال تلك الأجساد التي تسيطر عليها الآلة حتى تبدو كأنها مستعبدة مسلوبة الإرادة، فمنذ المشهد الأول تطالعنا المسرحية بالتعبير الواضح عن الصورة الآلية التي تسيطر على المجتمع الإنساني، فأصوات الآلات المكتبية، كالآلات الكاتبة والحاسبة والاستنساخ، وأصوات رنين التلفونات وأجراس الاستدعاء تستحوذ على الشخصيات والمكان، (ونتيجة للارتباط المصيري بين الآلة والشخص الذي يعمل عليها، فانه وبمرور الوقت يصبح تابعا لها ، ويحاول أن يقلدها ويتبعها في مستوى إنتاجيتها، ولكنه يجد نفسه عاجزا عن تحقيق ذلك ، وبالتالي تحل محل الإنسان وتلغي دوره، وبذلك يفرض النظام الرأسمالي نفسه على روح الإنسان ويسلبه، ويجعل مكننة الروح نظاما قائما، مما يضطر الإنسان لان يرتدي قناعا ليواكب التحولات الاجتماعية والأخلاقية المتسارعة)<sup>(48)</sup>.

إن الإسهاب في استخدام المؤلفة للمؤثرات الصوتية منذ المشهد الأول يعطي مناخا ملائما للإحساس بالآلية، أما استخدام أصوات منتفاة كبرشمة الصلب وغناء زنجي وترتيل قس فجاء لتحقيق تأثير وجداني داخلي، لكن يبقى دور الآلة ومشاركتها للإنسان في حياته دورا رئيسا في المسرحية وذلك لبناء مضمون النص المسرحي الذي يقوم على التعبير عن حرية الإنسان في المجتمع الصناعي المعاصر بشكل عام، وحرية المرأة في ذلك المجتمع بشكل خاص.

---

(48) طارق، العذارى، المسرح التعبيري، ص ( 181 – 182 ) .



وتعبر البطلة عن الآلية الرتيبة عندما تقرر الزواج من رئيسها في العمل،  
ليحيلنا حديثها مع الأم إلى ملمح واضح من ملامح الموت الوظيفي:

(المرأة الشابة: ولكني لا أستطيع أن استمر على هذا النحو يا ماما - لا اعرف  
لماذا - لكني لا أستطيع - لكننا باطني كله محكم الوثاق - أحس أحيانا كأننا

اختنق - أنت لا تدركين - اختناق (...)

لا أستطيع أن استمر على هذا النحو أكثر من ذلك -

ذاهبة للعمل، راجعة للبيت - ذاهبة للعمل، راجعة -

للبيت - لا أستطيع. أحيانا وأنا اعبر نفقا أحس

أنني على وشك الموت - أحيانا حتى في المكتب إذا

لم يحدث شيء - فعلي أن افعل شيئا - لا ادري -

كأننا باطني كله محكم الوثاق<sup>(49)</sup>، فالمصنع والبيت هما مكانان للموت الذي  
يتحقق بفعل رتابة الحياة وآليتها التي تسوق البطلة نحو القلق الروحي والضجر  
والاغتراب عن المجتمع، الذي تشعر أنها دخيلة عليه مما أدى إلى رفضها من قبل  
الآخرين وإدانتها وقتلها .

---

<sup>(49)</sup> صوفي تريديويل ، الآلية ، ص 60.

إن الآلية تؤثر حالة الخلل التي تكتنف علاقات الفرد بالآخرين وما استخدم أصوات الآلات داخل المسرح وخارجه إلا لإظهار حالة التشويه التي اكتنفت صورة الإنسان في المجتمع الصناعي ، ومما يعزز الفجوة فيما بين البطلة وأفراد المجتمع هو أن البطلة امرأة، إذ أن قضية الحرية تتضاعف إذا كان الإنسان امرأة لا رجل، لأن حرية المرأة قامت على جدل فلسفي معقد منذ بداية الخليقة، لذلك فلا عجب أن نجد المرأة الشابة في مسرحية (الآلية) قد فقدت كل أطر الحنان والتعاطف من الآخرين حتى من قبل عشيقها الذي تركها تواجه عقوبة الموت وحيدة كسلعة رديئة تلقى مع الفضلات أو تحرق لأنها قد تسيء إلى سمعة المصنع بسبب عدم مطابقتها لمواصفات الجودة، لذلك يعد بحث (هيلين جونز) عن الحرية محاولة للهروب من آلية الحياة وتعقيداتها التي دمرت القيم الاجتماعية والوجدانية للبطلة، حتى أنها جعلت منها أما منزوعة المشاعر تجاه طفلتها التي ترفض إرضاعها، تقول المريضة مخاطبة المرأة الشابة في مشهد (الولادة):

(المريضة : (...)) أنت في تحسن مستمر (لا ترد) كما أن لديك طفلة حلوة (لا ترد) ألا يسرك أنها بنت؟ (تهز المرأة الشابة رأسها علامة النفي) لست مسرورة ! أوه يا الهي. هذا كلام غير معقول. الرجال يرغبون في الأولاد فعلى النساء أن يرغبن في البنات (لا ترد) ربما كنت لا تريدين لا هذا ولا ذاك تهز المرأة الشابة رأسها علامة النفي - صوت آلة برشمة مسامير الصلب<sup>(50)</sup>.

---

<sup>(50)</sup> صوفي تريديويل، الآلية ، ص 76.

وفي موضع آخر ترفض المرأة الشابة إرضاع طفلتها في الوقت الذي يستمر فيه صوت آلة برشمة مسامير الصلب بالاستحواذ على المكان معطياً بذلك خلفية أو مناخاً للإحساس بالآلية التي تعيشها المرأة، ومعزراً بناء التأثير الوجداني الداخلي للشخصية المحورية وللشخصيات التي تدور في كنفها، ولا تقتصر هذه الحالة على هذا المشهد بل تتكرر في معظم مشاهد النص.

لقد وجد التعبيريون أن قانون المجتمع وفلسفته يتحركان من خلال معاشة الإنسان اليومية للآلة بل واصطدامه بها. لكن (ثورة الروح) تقوم ضد (مكننة الروح) في أي وقت مناسب، ليكون هناك نقطة تحول في مجرى الشخصية الثائرة والعالم الذي تعيش فيه، وفي النظام الذي حكم عليها بالانحسار والابتعاد، والإنسان هو محور اهتمام التعبيريين، وهو في نظرهم يسعى إلى الاكتمال والعظمة، لكن الثورة الصناعية قد جعلت حياته آلية بل وحولته إلى آلة وعلينا أن نتقبل ذلك كأمر واقع، على أن نحاول دراسة الإنسان وفهمه من خلال دراسة بيئته الصناعية الآلية<sup>(51)</sup>.

إن بحث البطلة عن علاقات غير شرعية نابع من أن الاهتمامات المادية للزوج قد عززت إحساس المرأة بعدم قيمتها الإنسانية، في ظل أجواء العزلة والاغتراب التي فرضها الزوج الذي يمثل النظام الرأسمالي بكل مساوئه، كونه يسجن المرأة في عالم كابوسي مغلق لا يتجاوز قانون المصلحة والمنفعة، ويعزز حالة موت الوظيفة التي تعيشها المرأة، فالبحث عن علاقات حتى وإن كانت غير

---

<sup>(51)</sup> ينظر . طارق العذارى ، المسرح التعبيري ، ص ( 182 - 183 ) .

شرعية بالنسبة للبطله هو بحث عن الجوهر الإنساني المفقود، لذلك فإنها لا تتوانى عن قتل زوجها لقناعتها بأنه سبب مأساتها، وحينما تساق إلى المحكمة تعترف بأنها قتلتها بحثا عن الحرية:

( القاضي: أنت تعترفين انك قتلت زوجك؟

المرأة الشابة: لقد أزحته من الطريق - نعم

القاضي: لماذا؟.

المرأة الشابة: لأكون حرة.

القاضي: لتكوني حرة؟ هل هذا هو السبب الوحيد؟

المرأة الشابة: نعم)<sup>(52)</sup>.

ومثلما يسيطر ضجيج الآلات على المكان في المشهد الأول ل يبدو مكان العمل مكانا لاستلاب البطله وانسحاقها، تبقى الآلات تطاردها حتى النهاية، ففي المشهد التاسع والمعنون (آلة) وحينما يتم تنفيذ حكم الإعدام بالبطله، يتم إحضار الكرسي الكهربائي لهذه الغاية، وهنا يدور حوار بين المعلقين:

( المعلق الأول: افرض أن لن تعمل!

---

<sup>(52)</sup> صوفي تريديويل ، الآلية ، ص 158.

المعلق الثاني: ستعمل — إنها دائما تعمل<sup>(53)</sup>.

وهذا يؤكد في جوهره أن دوام عمل الآلة غالبا ما يكون في المواقف التي تتطلب منها تحقيق الموت، وهذا الموت يتجاوز البطلة إلى بعض الشخصيات الأخرى ومنها: عاملة التليفون وعاملة الاختزال، لذلك كان أداء العناصر التكنولوجية واضحا في النص لإظهار تبعية الإنسان للآلة، في ظل مجتمع اتسعت فيه معاناة الفرد نتيجة لسيطرة الشركات التجارية الاحتكارية عليه.

---

<sup>(53)</sup> صوفي تريديويل ، الآلية.



### ثالثاً: أزمة الإنسان في الأدب الوجودي:

مع نهاية الحرب العالمية الثانية استيقظ المثقفون والأدباء في أوروبا على واقع جديد فرضته الحرب التي كان من نتائجها شيوع القتل والدمار وكبت الحريات العامة للإنسان الأوروبي لا سيما الإنسان الفرنسي.

وفي ظل عملية البحث عن الحرية جاء الأدب الوجودي ليشكل قوة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشاكل الوجودية بوصفها مشاكل إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة وحالات الاغتراب، حيث ركزت التجربة الوجودية اهتمامها المباشر على الإنسان بوجوده البشري، وتجربته الحية بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان العالم عن طريقها، وبوصفها تعد ثورة حقيقية على نظرية المعرفة.

وفي ضوء ذلك ظهر عدد من الأدباء الذين تبنا مناقشة القضايا الوجودية الإنسانية في كتاباتهم، وكان من بين هؤلاء: جان بول سارتر، البير كامو، سيمون دي بوفوار، وجبريل مارسيل. وقد لجأ الوجوديون في مؤلفاتهم التي قدموها إلى إعطاء أبطالهم صوراً مختلفة متناقضة، ليفهمونا أن البشر ليسوا نسخة واحدة، كما كان يظن العقليون، وأن الفرد إنسان ألقى به في الكون، وترك وحده مع الطوفان، فالتجربة الوجودية وسيلة مباشرة للالتحام بالحياة في مواقف

خاصة، يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لتجربة خاصة تظهر له من خلال حريته المقيدة، وفردانيته المهمومة<sup>(1)</sup>.

وعند استعراض الأدب العالمي منذ بداياته الأولى نجد أن أركان الفلسفة الوجودية قد تجسدت فيه على مر العصور، فقد عاش كثير من الأدباء أفكار الوجودية وعبروا عنها في ضوء الأزمات الإنسانية الكبرى، ويمكن وصف (دستوفسكي) بأنه من الأدباء المبشرين بالوجودية حيث عالج موضوعات ارتبطت بالحياة الروحية للإنسان مركزا في أعماله على عرض القضايا النفسية والخلقية والسياسية التي ترتبط بالواقع الإنساني، و أكد حالة البحث عن الحرية المطلقة التي تشكل المعنى العميق للوجود، (والحق أن الحرية عند دستوفسكي باعتبارها تلك القدرة على أن يملك الإنسان زمام نفسه ووجوده وباعتبارها آية من آيات الله في الإنسان، تمثل في الوقت نفسه عنده الأساس في كل الانحرافات التي يستجيب فيها الإنسان لنداء الشيطان. وبوسعنا أن نتبع من خلال روايات دستوفسكي ذلك الطريق الشيطاني الذي يمثل عثرات الحرية عندما تنتهي بعزل الإنسان وسقوطه في عالم الجريمة والجنون، وعندما يبدو أمام الإنسان أنه لا تمام لحرية ولا منقذ له منها إلا بالالتجاء إلى الله. فالحرية أولا، ومنها إلى الشر، ومنه إلى التكفير)<sup>(2)</sup>.

---

(1) ينظر. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1965 م ، ص 145 .

(2) روجيه جارودي ، نظرات حول الإنسان ، ص 64 .

إن (دستيوفسكي) يؤسس نقده السياسي والاجتماعي انطلاقاً من تصوره الديني، فكل نظام اجتماعي لا يقوم على التصور المسيحي للإنسان وعلى ألوهية جزء منه، لا بد أن يكون نظاماً قائماً على العنف والعبودية ويستحوذ في حقيقته على حرية الإنسان، لذلك فهو يبني نتاجاته الأدبية انطلاقاً من عذاب الإنسان ومعاناته في الوجود.

إن كل فكرة عند (دستيوفسكي) ترتبط بمصائر الإنسان والعالم والرب، والأفكار هي التي تقوم بتحديد هذه المصائر، ولأن هذه الأفكار وجودية (انطولوجية) من حيث أنها تحتوي على جوهر الوجود نفسه، فإنها تكمن فيها تلك الطاقة المدمرة الشبيهة بالديناميت، وبين لنا (دستيوفسكي) أن انفجارها ينشر الدمار فيما حولها، ولكنها تملك أيضاً الطاقة التي تستطيع أن تبعث بها الحياة (3).

لقد نجح (دستيوفسكي) في تصوير الجوانب التراجيدية من حياة الإنسان، وظهر تعاطفه مع المساكين ومع من يعيشون حياة الذل والمهانة من أبطاله، فاضحا سلبيات النزعة الإنسانية التي عجزت عن العثور على حل لمأساة المصير الإنساني، والتي تتمظهر في حركية الإنسان العاطفية الجامحة التي يخفيها في الأغوار العميقة من وجوده، (وكان فن دستيوفسكي العظيم هو التعبير عن هذه الحركات المستترة التي تثير التربة التحتية للطبيعة الإنسانية، وكان دستيوفسكي معنياً بتلك

---

(3) ينظر . نيقولاي برديايف ، رؤية دستيوفسكي للعالم ، ترجمة . فؤاد كامل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1 ، 1986 ، ص ( 12 - 13 ) .

الدفعة الدينامية التي تعطل باستمرار الأشياء الكائنة جميعاً، فلا جدوى من الالتفات إلى النظام المستقر الذي يكرسه الماضي، كما يفعل تولستوي، وإنما ينبغي التطلع إلى المستقبل المجهول وحده. وهنا نرى كم كان مثل هذا الفن تنبئاً، إنه يميّط اللثام عن سر الإنسان. ولهذا السبب فإنه يدرسه لا في وسطه الثابت المستقر، (...) وإنما يدرسه في اللاشعور، في الجنون، في الجريمة<sup>(4)</sup>، لذلك فهو يركز على البعد النفسي في بنائه لشخصيات أبطاله في محاولة لتصوير وعيهم الباطني والوقوف على صنوف العذاب والندم والتمزق الروحي التي تنتاب أفراد المجتمع الإنساني.

إن مصير الإنسان عند (دستيوفسكي) يتحدد من خلال حريته، فإذا كان بعض أبطاله يكرس سلوكه وحياته في هذا الوجود من منطلق ديني مسيحي، فإن بعضهم الآخر يتمرّد على كافة القوانين ويعلنون ثورتهم على الله نفسه، وهؤلاء قد حذر (دستيوفسكي) من توجهاتهم، فهو ينظر إلى أن الحرية تتصل بالعدالة الإنسانية والعدالة الإلهية في وقت واحد معاً، وهي توضع في مركز تصور العالم نفسه .

ويقف (جان بول سارتر) في مقدمة رواد الأدب الوجودي، وقد بدأ حياته الفكرية يسارياً، لكن آراءه المناهضة للبرجوازية في بداية حياته كانت أخلاقية أكثر منها سياسية، وقد تأثر بظاهراتية (ادموند هوسرل) ووجودية (مارتن هيدجر) بشكل مباشر لا سيما حينما درس الفلسفة الألمانية المعاصرة، حيث

---

(4) نيقولا بريائيف ، رؤية دستيوفسكي للعالم ، ص 19 .

ترسخت أفكاره حول الانطولوجيا الظاهراتية في كتابه (الوجود والعدم) 1943 م، ولما كان (سارتر) وجوديا ، فقد وجه اهتمامه نحو أشكال أخرى من الكتابة كان أولها الرواية، وقد ذهبت (سيمون دي بوفوار) <sup>(5)</sup> في مقالها (الأدب والميتافيزيقيا) إلى القول: (أن الفيلسوف الذي يعترف بالذاتية والزمانية يصبح فنانا أدبيا ، بصرف النظر عن ارتباطه بأفلاطون وهيكل وكيركيغارد. وتضيف قائلة: إن الرواية الوجودية لها جاذبية خاصة نظرا لأن "الرواية وحدها تسمح للكاتب أن يثير التدفق الأصيل للوجود"، ولهذا لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة أن يعرف سارتر أول ما يعرف بوصفه روائيا، رغم أن هناك ما يدعو إلى شيء من الدهشة في أنه تخلّى عن فن الكتابة الروائية كما فعل وهو في الرابعة والأربعين)<sup>(6)</sup>.

وكان (سارتر) قد بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص القصيرة ، وقد تمكن قبل الحرب العالمية الثانية من كتابة روايته الأولى والتي جاءت تحت عنوان (الغشيان) عام 1938م، وقد انتقل فيها (سارتر) من فكرة عرضية الوجود التي ظهرت في صباه إلى القناعة بتفاهة الوجود الإنساني بأسره ، وهذه الرواية تعد

---

(5) سيمون دي بوفوار : مفكرة وأدبية فرنسية، ولدت عام 1908م، درست الأدب في جامعة السوربون وأثناء الدراسة تعرفت بالفيلسوف والأديب الوجودي جان بول سارتر فتزوجته ، وقد ظهر تأثير الفلسفة الوجودية في مؤلفاتها التي من أهمها: المدعوة (رواية) 1943م، الأفواه غير المجدية (مسرحية) 1945م، الجنس الثاني 1949م، المسير الطويل 1957م، وغيرها.

(6) موريس كرانستون ، سارترين الفلسفة والأدب ، ترجمة . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة ، بات ، ص 9 .



أشد أعماله الروائية إحكاماً من الناحية الفلسفية حيث تضمنت كل فلسفة (سارتر) ما عدا فلسفته السياسية، وقد (عالجت مشكلة الحرية ومشكلة سوء الطوية، كما عالجت الشخصية البرجوازية، وفينومينولوجيه الإدراك، وطبيعة الفكر، بالإضافة إلى معالجتها لمشكلة الذاكرة ومشكلة الفن. إن هذه النماذج قد برزت نتيجة لاكتشاف ما، واهتمام ميتا فيزيقي من قبل بطل الرواية (روكانتان). ولقد وضع هذا الاكتشاف في قالب فلسفي، كما أن هذا الاكتشاف قد أوضح بأن العالم صدفة في حد ذاته. وعلى ذلك فنحن قد ارتبطنا به ارتباطاً غير طبيعي(7).

جاءت الرواية على شكل مذكرات لـ (انطوان روكانتان)، وهو رجل في الثلاثين من عمره ينزل إلى المكتبة المحلية في مدينة (بوفيل) للبحث عن مواد تتعلق بسيرة حياة الماركيز (دي روليبون) الذي عاش في القرن الثامن عشر، وكان (روكانتان) في الوقت نفسه يكتب موضوعاً عن حياته، وأثناء العمل يحس (روكانتان) بصداع في رأسه لا يلبث إلا أن يتحول إلى غثيان، حيث يدرك بأن مرضه ليس فيزيولوجياً وإنما هو مصاب بأزمة في الوعي، وتتعمق أزمته حينما يحس بأن الأشياء المحيطة به غريبة عن عالمه، إذ عندما يمسك قبضة الباب فإنه يحس بها منفصلة وبعيدة عنه وكذلك الأمر بالنسبة لشجرة الكستناء وغيرها، ويتوصل (روكانتان) أخيراً إلى أن المادة التي جاء للبحث عنها قد أصبحت

---

(7) إيريس موردخ ، سارتر .. المفكر العقلي الرومانسي ، ترجمة . شاكر النابلسي ، القاهرة : دار الفكر ، ب ت ، ص 10 .

مصدر معاناة مريرة بالنسبة له، فكلما زادت معلوماته عن الماركيز كلما تناقص فهمه للشخصية التي يدرسها، لذلك يقرر في النهاية ترك الموضوع وينتهي إلى أن الكون غريب عنه وهذا يعود لعرضية هذا الكون.

إن (سارتر) يجسد في هذه الرواية فكرة العالم الخارجي البعيد والمعادي لنا، حيث يظهر (روكانتان) وهو يتعامل مع العالم على أنه عرضي زائل، وفي عالم تكون قوانينه عرضية لا يوجد ضمان للإنسان، (وهو لا يكتسب وجوده إلا من خلال ذاتيتنا وذهنيتنا الخاصة، ويدرك التمييز الكبير بين الكينونة والوجود. فبطل القصة يود لو أنه يكون كالأشياء، أن ينصهر معها، إلا أنه يدرك أن ذلك مستحيل على الإنسان، لأن هناك فرقاً بين الاثنين سببه التفكير البشري. فالشيء الجامد كائن فقط لأنه لا يمكن أن يحقق الانتقال من الإمكان إلى الفعل إلا بفضل الذهن الإنساني ومن خلال الذات الإنسانية) (8)، لذلك فهو يتجه إلى التفكير محاولاً أن يجد سبباً مقنعاً للحياة، إذ يقنع نفسه بضرورة الكتابة وذلك لإيمانه بأن الإنسان لا يمكن له تحقيق ذاته واكتساب ملامحه البشرية وبالتالي وجوده، إلا من خلال التفكير.

لقد عاش (روكانتان) ومنذ البداية حياة هامشية في ميناء نورمان ببوفيل من غير عمل خاص ينتفع منه، ولم يكن لديه امرأة تؤنس وحشته، أو أصدقاء يتواصلون معه باستثناء الأشخاص الذين يلتقيهم السقاء عرضياً، لكنه كان بإمكانه العمل ما يريد والعيش أينما يشاء، وقد كان له صديقة اسمها (آني)

---

(8) عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص ( 418 – 419 )

حيث هجرته وأصبحت تقيم في باريس، حيث ملأ الفراغ الذي أحدثه غيابها بالمداعبة الجنسية لصاحبة المقهى الذي يتردد عليه.

إن حياة (روكانتان) تمضي في الغم الموحش مع وجود نوبات من التشنج بالغثيان والدوار والقلق وأشكال من التوتر العصبي الذي لا يعد في عالم (سارتر) أعراضا للإضطراب النفسي بقدر ما هو حقيقة ميتا فيزيقية، أما دور الآخرين في تحديد طبيعة المرء وتحديد كينونته الخالصة، فهو شيء مهم في مذهب (سارتر)، وليس قلق (روكانتان) هو الوحدة فهو غريب عن الحقيقة نفسها، ومع هذا فإن إدراكه للعالم الخارجي إدراك سليم إنه يشعر به يضغط على أعصابه فيسئمه ويسبب له ما يشبه الغثيان<sup>(9)</sup>.

وحيثما يتأمل (روكانتان) وجهه القبيح في المرآة تتضخم في نفسه حالة من الكآبة ليعلن أنه لا يستطيع أن يفهم شيئا من هذا الوجه الذي يبدو كأنه وجه سمكة، وتتابع لحظات حياته الواحدة تلو الأخرى مثل شريط الذكريات بينما هو يفكر دوما بعمله المنهمك به، فهو يكتب سيرة حياة الماركيز ويحاول استذكار أحداثها، وبما أن (روكانتان) يصبح عاجزا عن استذكار ماضيه الخاص فإنه بالتالي عاجز عن استذكار ماضى الآخرين.

إن رواية (الغثيان) هي تعبير عن الشك الميتافيزيقي النقي الذي يحلله (سارتر) على ضوء المفاهيم المعاصرة، فهو شك قديم ومألوف ينعكس في

---

(9) ينظر . موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص ( 22 - 23 ) .

تجارب (روكانتان) ويعاني منه، إذ يشعر بالشك في الاستنتاج (لماذا لا يوجد لسان للحشرة ذات الأربع والأربعين رجلاً)، وفي التصنيف (طائر البحر)، واليأس في الغرابة والتجريد في الأسماء (مقعد الترام، جذر الشجرة)، فـ(روكانتان) يرى الحقيقة كسقوط ووجود وتأمل، وهو يحن إلى الضرورة المنطقية في نظام العالم، ويرغب بأن يوجد نفسه بالضرورة مع شعوره بعبثية هذه الرغبات (10)، حيث يعيش أزمة حقيقية من خلال ما يحقق به من أمراض ترتبط بالعصر كالغثيان والقلق والشك، وإذا كان (روكانتان) يرى أنه هو الشخص الذي يعيش داخل الغثيان ليستحوذ عليه، حيث يفهم ماذا يعنيه الغثيان ومن ثم يفهم ماهية الوجود، فإنه لم يحل مشكلة شكه لكنه قد وصل إلى وسائل الخلاص الشخصي من ظلم الوجود، حيث اتخذ من فن الكتابة وسيلة لذلك.

وتتجسد أجواء العبث واللاجدوى واضحة في الواقع الذي يعيشه (روكانتان) لا سيما منذ اللحظة التي تتجه فيها الشخصية نحو الهذيان، وتظهر الشخصية قلقة في إطار وجودها العرضي، وقلق (روكانتان) ناتج عن خداعه لنفسه، فهو لا يريد أن يشعر بأنه مذنب حيث يعتقد أنه بتهربه من المسؤوليات - وذلك باقتفاء طريقة في الحياة لا التزام فيها - يستطيع الهرب من القلق، وتبقى مسؤولية الإنسان جزءاً من طبيعة الأشياء تحتملها كينونته الحرة، فخداع الذات عند (سارتر) شيء شائع، وكثير من الناس يعيشون حياتهم فيما يسميه (سارتر)

---

(10) ينظر. ايريس موردخ، سارتر..، ص (14 - 15).

بسوء الطوية ، وتاريخ (روكانتان) هو تاريخ إنسان يتحول من خداع الذات إلى بدايات المعرفة بالذات (11).

إن (روكانتان) بأسلوبه المثالي تجاه الوجود أقرب لأن يكون أفلاطوني الطبع، وهو يكشف عن الموقف الإنساني بطريقة مبسطة رغم أنه يمكن أن يوصف بأنه شخص ميتا فيزيقي وذلك نتيجة لطبيعة مزاجه الشخصي ونتيجة لعلاقاته الإنسانية العرضية، (إن أهمية الغثيان لا تكون في نيتها التي رسمت بشكل مجرد، ذلك أن سارتر لم يطورها بما فيه الكفاية حتى في كون وضعها حلا للمشكلة. وأهمية هذه الرواية تكمن في الصورة القوية التي تحددها، والأوصاف التي أثارت الجدل، ذلك إن هذه الفراغات الكثيفة، اللزجة، السائلة، تحقق في بعض الأحيان نوعا من الشعر القبيح ، تستصرخ القارئ - كما تفعل معظم الفقرات في عمل سارتر- وهذا النوع من القرف المقبول هو أحد أشكال الغثيان نفسها. ومع ذلك فإن النتيجة تكون دائما غير مرضية ، فسارتر متعلق إلى أبعد الحدود بالطبيعة الحقيقية للإدراك (12)، وهذا الموقف الفلسفي من الإنسان الذي تبناه (سارتر) في رواية (الغثيان)، يتشابه مع موقف ألير كامو (1913 - 1960 م) في رواية (الغريب) حيث يتقارب موقفيهما في أنهما كشف للإنسان، فالروايتان تعبران عن نزعات القلق والاضطراب ومدى السخف والحمق في الكون، ومرارة الألم في الوجود، لذلك فإن كلا من (سارتر) و (كامو) يتخذ

---

(11) ينظر. موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 27 .

(12) ايريس مورديخ ، سارتر .. ، ص 21 .



من الإنسان نقطة البداية ، ويحاولان تبصيره بتفاهة وسخف الواقع الإنساني وذلك بإدخال اليأس إلى قلبه، ثم التوجه إلى شحنه بأفكار التمرد وذلك عن طريق إقناعه بحريته التي تحقق له مكانته الإنسانية الفضلى.

لقد ركز (سارتر) قبل الحرب العالمية الثانية على كتابة الرواية والقصة القصيرة، ولم تقتصر جهوده على كتابة فن القصة بل تحول عنه تحولا نهائيا نحو كتابة النصوص المسرحية والدراسات الفلسفية والأدبية ، وتعد روايته الرباعية (دروب الحرية) 1949م من أواخر ما كتب من روايات، إذ لم يتم (سارتر) كتابتها حيث جاء جزؤها الرابع ناقصا، وقد هاجم من خلالها العقلية البرجوازية التي لعبت دورا كبيرا في هزيمة فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث أسقط أقنعتها المزيفة، مبينا في الوقت نفسه أنانية أصحابها وحالة الانحدار التي وصلوا إليها، منطلقا من أن فرصة العالم في الحرية والنجاة محصورة في الأدب الذي يلعب دورا كبير في توجيه التاريخ وتغييره.

في صيف عام 1940م أسر (سارتر) من قبل الجيش الألماني الذي احتل فرنسا، حيث وضع في معتقل (تراف) الذي صار يعمل فيه كاتباً ومخرجاً وممثلاً مسرحياً، مع جماعة من الفنانين المعتقلين، وقد كانت ولادة مسرحيته الأولى (باريونا أو ابن الرعد).

كتب (سارتر) في رسالة إلى (سيمون دي بوفوار): إن المسرحية تمثل بالأقنعة، وأن الموضوع الذي تعالجه يجب أن يهم الجمهور، وتدور هذه المسرحية في أيام الرومان، ولكن النزاع الذي تعالجه كان مناسبا لظرف عرضها، فإذا كان

الأمر يتعلق بصراع اليهود ضد الرومان، فإن الموضوع الذي كان (سارتر) يلمح إليه هو واقع فرنسا تحت الاحتلال الألماني<sup>(13)</sup>.

وسارتر في هذه المسرحية كعادته يعتمد الأسطورة، فمثلاً استند على الأسطورة اليونانية في كتابته لبعض مسرحياته اللاحقة كمسرحية (الذباب) 1943م، كان توجهه من قبل واضحاً نحو الأسطورة المسيحية وذلك عندما كتب مسرحية (باريونا)، وهو يعودته إلى الأسطورة إنما يهدف إلى نزع الأوهام الارسطية عن المشاهد مثلاً كان يفعل (برتولد بريخت)، وبذلك فهو يعطي الأسطورة وظيفة سلبية، لكن وظيفتها الإيجابية تكمن في قيامها بإظهار حقيقة الإنسان بوصفه حرة في موقف يمكن من خلاله للمشاهد المشاركة في اختيار هذه الحرية وذلك من خلال تفهمه وإحساسه بالأسطورة التي تصاغ درامياً وتقدم على المسرح.

إن رؤية (سارتر) في مسرحية (باريونا) لم تكن نابعة من إيمانه الديني فهو من دعاة الوجودية الملحدة كما نعرف، وإنما كانت نابعة من موقف كاتب يعالج أسطورة، فالمسرحية تتناول أسطورة ولادة السيد المسيح عليه السلام، حيث يؤسس المؤلف من خلالها لأسطورة ثانية تعرض صورة البطل (باريونا)، ذلك الإنسان الأسطوري الذي يواجه الإله.

---

(13) ينظر . سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة - دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه ، بيروت : دار المنتخب العربي ، 1994 ، ص 35 .

ويبدو من الأسطورة الأولى الموضوع الظاهر، ومن الثانية البطل الذي يمثله (باريونا) نفسه، ولكن لم تحمل الأسطورة الثانية إلى أقصاها، لأنه لو تم ذلك لكانت الأسطورة الأولى قد انتفت تماما، لأن الانسان الموضوع في مواجهة الإله، يؤكد موت هذا الأخير، بينما المسيح هو تجسيد له، غير أن ذلك ليس إلا ظاهريا، فإستتباع (باريونا) للمسيح كان تكتيكيا ليسمح للإنسان بأن يبلغ هدفه، وهو هنا مقاومة الرومان وتأكيد حرية الإنسان وإرادته<sup>(14)</sup>، فالمغزى السياسي للمسرحية يشكل دعوة واستنهاضا للإنسان الفرنسي، وذلك لمواجهة الاحتلال النازي لفرنسا ومحاولة تحرير الوطن والمواطن من قيوده وقوانينه التعسفية.

وخلال عام من اعتقاله تمكن (سارتر) من تقديم مسرحية (باريونا) حيث مثل دور (بالتازار)، ثم أخذ يفكر في كيفية الخروج من المعتقل، حيث تمكن من إقناع الطبيب الألماني المشرف على مركز الفحص الطبي بأن عينه مصابه وأنه يعاني من الاضطرابات، لذلك فقد تم إطلاق سراحه، وحينما عاد إلى باريس بدأ بالإعداد مع أصدقائه لمقاومة المحتل، حيث كون له أصدقاء حميمون في عالم المسرح، وفي عام 1943م تزامنت ولادة كتابه (الوجود والعدم) مع ولادة مسرحيته (الذباب) التي عرضت على (مسرح المدينة) من إخراج (شارل دولان). وقد تحير بعض الناس حينما سمح النازيون بتقديمها في باريس المحتلة، إذ جاء اختراع (سارتر) لطقوس الإثم القومي في أرجوس هجوما على النفسية الرسمية لفرنسا (فيشي)، وقد تبين الألمان ذلك بعد عرضها عدة مرات وأوقف

---

(14) ينظر . سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة ... ، ص 36 .

العرض ، لكن العقل الألماني قد غير رأيه حول بعض صفات المسرحية لأسباب ميتافيزقية أكثر منها سياسية، وذلك حينما رأوا في (سارتر) أنه شارح لمدرسة فلسفية ألمانية، مما جعلهم يطمئنون لكاتب ينحي المذهب العقلي الفرنسي لصالح الفينومينولوجيا الألمانية والوجودية، إضافة إلى انتقاداته للبرجوازية الفرنسية في أعماله، والتي يمكن قراءتها بأنها هجوم على فرنسا<sup>(15)</sup> .

تعد مسرحية (الذباب) معالجة ناجحة للأسطورة اليونانية القديمة ، وإذا كان (جان جيرودو)<sup>(16)</sup> في مسرحية (الكتر) 1937 م قد عكس مدى الخطر الناجم عن الشاعر الطيبة الجميلة بإظهاره (الكتر) وهي تحدث الكوارث في ظل بحثها عن الفضيلة وحرصها على تحقيق الطهارة والنقاء، فإن (سارتر) قد عبر من خلال مسرحيته عن فلسفته المرتبطة بالعمل الحر الملتزم الذي يكمن هدفه في تحرير الإنسان من فساد هذا العالم والخلاله ومعتقداته الوهمية التي تقيد حرية البشر وتوجهاتهم، (وقد اختلف تناول سارتر لهذه الأسطورة عن غيره في اعتماده على مسرح المواقف أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات ، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق ، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المأزق ( ... )، على أن مثل هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخصاً متميزة بألوان نفسية محددة. ففي المسرحية آدميون

---

(15) ينظر . مورييس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 16 .

(16) جان جيرودو: (1882\_1944) اديب فرنسي معاصر، عام 1910م التحق بالسلك السياسي، ثم خاض غمار الحرب جندياً بسيطاً واصيب فيها بجرح خطير، من مؤلفاته : سيجفريد ، لن تقع حرب طروادة ، الكتر ، سادوم وعامورة، وغيرها.

واقعيون لهم مشاكلهم ، وعندهم إمكانياتهم، كما أن لهم التفاتاتهم الذهنية، وملاحظهم النفسية) (17)، فمسرح المواقف له أصوله وقوانينه وهو لا يلغي حالة الصراع الفكري بين الشخصيات، فالكاتب فيه يظهر الإنسان بسلوكه وأفكاره وهو يقف موقفاً محدداً من المخلوقات والأشياء التي تحيط به والتي قد تعيق حريته وحركته في الوجود، حيث يحاول أن يتجاوز تلك العوائق بحثاً عن وسائل التغيير والإصلاح في المجتمع، وذلك للوصول إلى نطاق متقدم من الحرية الإنسانية.

تعرض الأسطورة اليونانية القديمة لشخصية البطل والقائد (آجامنون) حاكم أرجوس، الذي يقود حملة يونانية لإخضاع طروادة ، وأثناء مسيره في حملته ترسل الآلهة رياحاً هوجاء فتعيق سير أسطوله، واسترضاء للآلهة يقوم (آجامنون) بتقديم ابنته (أفيجيني) قرباناً لها مما يثير سخط زوجته (كليتمنسترا) التي تخطط لقتله بالتآمر مع عشيقها (ايجست)، حيث يقتلوه بعد عودته من حملته متصراً، ونتيجة لذلك تقرر ابنة آجا ممنون (الكترا) وابنه (أورست) الانتقام لأبيهما، حيث يتمكن الابن من قتل الأم وعشيقها معاً. لقد حافظ (سارتر) على هذه الأسطورة التي أعتمدها في كتابة مسرحيته ، وقد استبقاها واستبقى شخصيتها القديمة، لكنه منح البطولة لشخصية (أورست) الذي جعل له موقفه

---

(17) محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، بيروت : دار النهضة العربية،  
ب ت ، ص ( 90 - 91 ) ..



الخاص القائم على الحرية والالتزام ، وهذا الموقف تناقض مع موقف (الكترا) مما عزز حالة الصراع الفكري بين الشخصيتين .

تبدأ الأحداث في المسرحية منذ رجوع (أورست) إلى (آرجوس) وبصحبه المربي ، وذلك بعد موت أبيه بخمسة عشر عاماً، حيث يجد المدينة التي كان والده ( آجامنون) ملكاً عليها، والتي تركها وعمره ثلاث سنوات ، وقد غزاها الذباب ، بينما سكانها يغرقون في الذنوب وذلك لصمتهم المريب إزاء جريمة اغتيال ملكهم (آجامنون)، بينما حاكمهم (ايجست) الذي يوصف بالفسق، والذي قتل (آجامنون) بالتآمر مع (كليتمسترا) ، يعلم بالذنب الذي اقترفه سكان المدينة:

(جوبيتر: ( ... ) أما أهل آرغوس فإنهم في اليوم التالي، حينما سمعوا ملكهم يزجر المأ في القصر، لم يقولوا شيئاً كذلك بل أسبلوا جفونهم على عيونهم المفتولة بالشهوة، وكانت المدينة كلها كأنها امرأة في الشبق.

أو رست: وهكذا فالقاتل يحكم . وقد تمتع بالسعادة خمسة عشر عاماً. كنت أعتقد أن الآلهة عادلة .

جوبيتر: رويدك ! لا تعجل بإدانة الآلهة . أمن الواجب دائماً إنزال العقاب ؟ ألم يكن من الأفضل تحويل هذا الصخب لصالح النظام الأخلاقي؟

أو رست : وهل هذا ما فعلت الآلهة؟

جوبيتر : إنها أرسلت الذباب(18) .

وحتى لا ينسى أهل أرجوس صراخ ملكهم (آجا ممنون) وهو يحتضر، فقد اختاروا بقارا قوي الصوت ليزجر في قاعة القصر الكبرى لدى كل ذكرى، أما (أورست) الذي حضر إلى (أرجوس) بعد أن قضى طفولته عند بعض وجهاء أثينا، يرى أن من واجبه أن يفعل أي شيء من شأنه أن يقوي علاقته بالمدينة، بينما (الكترا) تعمل خادمة للملك والملكة اللذين قتلا والدها، ولا تتوانى عن إعلان تمردهما عليهما وموقفها السلبي منهما رغم ما يمارسها عليها من ذل ومهانة، ويبقى شغف الانتظار لأخيها يطاردها حتى يعرفها بنفسه على درجات المعبد، فيتحقق حلمها الذي انتظرته طويلا بوصف (أورست) هو الذي سيقوم بالانتقام، لكنه يخذلها في البداية بعرضه عليها الهروب من (أرجوس) فترفض ذلك وتطلب منه مغادرة المدينة وعدم البقاء فيها لأنها قد رأت فيه أنه فتى ضعيف لا يقوى على الانتقام أو حتى حماية نفسه، ويقرر في النهاية أنه لن يبرح هذا المكان لأنه يريد أن يكون رجلا ينتسب إلى وطن و إلى أسرة، يقول (أورست) مخاطبا (الكترا): (أريد أن أكون رجلا ينتسب إلى بلد ما، رجلا بين الرجال. تصوري. أن العبد حين يمر متعبا، مكشرا تحت حملة الثقيل، جارا ساقيه وناظرا إلى قدميه، إلى قدميه فقط، لكي يتحاشى السقوط، يكون في مدينته، كالورقة بين لفياف الأوراق، كالشجرة في الغابة، أرجوس من

---

(18) جان بول سارتر ، الذباب ، ترجمة . حسين مكى ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت ،

حوله بكل ثقلها وحرارتها، بكل امتلائها بذاتها، أريد أن أكون هذا العبد ، يا الكترا، أريد أن أألف المدينة حولي، وأن أألف بها كالغطاء. لن أبرحها) (19)، فنتيجة للتشرد الذي عاشه (أورست) ، اهتدى تدريجيا إلى حقائق ترتبط بالحياة والوجود ، وقد شكلت العزلة التي عاشها ظاهرة منفردة في هذه المسرحية إذ عبرت عن وحدة الإنسان في هذا العالم، ونتيجة لتلك العزلة انسلخ (أورست) من طابعه الإنساني، مما عزز شعوره القاتل بفقدان عنصر الانتماء إلى هذا الوجود ، لذلك فقد تشبث بالبقاء في (أرجوس) رغم تحذيرات (الكترا)، لأن البقاء فيها هو الذي يوصله إلى أن يكون إنسانا حرا فيما يفعل وفيما يلتزم.

إن (جوبيتر) لا يتوانى عن إرسال آلهة الإثم إلى (أورست)، حيث تأمره بمغادرة المدينة لكنه يتجاهل طلبها ، وبعد أن يسترق السمع للحوار الذي تتعارف فيه (الكترا) على (أورست)، يظهر تواطؤ (جوبيتر) مع (ايجست) وذلك حينما يبلغه بأن (أورست) قد حضر للمدينة وهو يعتزم قتله بالتأمر مع (الكترا) ، حيث ينصحه بالقبض عليهما ووضعهما في إحدى الحفر العميقة، لكن (ايجست) يرفض نصيحته ، وحينما يسأله عن السبب الذي يجعله لا يعيق حدوث هذه الجريمة ، يجيبه (جوبيتر) عن سر ذلك قائلاً: (السر الذي عندي نفسه . السر الأليم الذي عند الآلهة والملوك: وهو أن الناس أحرار. انهم أحرار يا ايجست. أنت تعرف ذلك ، وهم لا يعرفونه) (20).

---

(19) جان بول سارتر ، الذباب ، ص 97 .

(20) المصدر نفسه ، ص 118 .

إن الحرية التي يمتلكها (أورست) تجعلنا نتعاطف معه لأن بطولته الإنسانية التي تتحدى القدر وضعاف النفوس من البشر تجعل لشخصيته قيمة درامية خاصة ، وهذه الحرية هي التي تمكنه من فهم الإنسان فهما خاصا وتجعله يجد نفسه في خلق جديد يختلف فيه عن عامة الناس الذين أدمنوا الذل والعبودية، لذلك فهو يقوم بقتل ( ايجست) ثم يقتل أمه (كليتمنسترا) وهو على قناعة تامة بما فعل ، إذ يتحمل مسؤولية ذلك رافضا أن يتقبل أي ذنب من منطلق إيمانه بأن ما فعله لا يدخل في إطار الخطيئة.

ولا يملك (أورست) أدنى رغبة في الموت لكنه يختاره إذا خير بينه وبين السقوط المذل الذي من شأنه أن يسبب العذاب الأخلاقي، وإذا كان (أورست) يعبر من خلال حريته عن حالة من انتصار الوعي، فإن وجوده يتحقق بقدر تحقيقه لحريته التي قد تمكنه من تحمل مسؤولياته تجاه المشكلات الإنسانية، فموقف (وشعور أورست بأنه استطاع أن يحقق كينونته ووجوده لا عن طريق الآخرين بل بإرادته الحرة . فالمرء لا يكون عاجزا إلا إذا قبل أن يكون كذلك ... ومن ثم كانت ضرورة الالتزام والقضاء على فكرة الاستسلام أو التبعية من أهم القضايا التي تهدف إليها المسرحية. فإن التخلي عن المسؤولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم)<sup>(21)</sup>، بل رفض أن يبقى الإنسان سلبيا

---

(21) محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، ص 97 .

وليس لديه أدنى شعور بالمسؤولية، حيث ركز على عرض مشكلة حرية الإنسان مظهرا الجوانب السلبية لطبيعة العلاقات الاجتماعية المترتبة.

لقد ركز (سارتر) في مسرحية (الذباب) على تصوير أنظمة العلاقات في إطار السلطة لا سيما إذا سيطرت الملوك والآلهة على الإنسان ، وانطلاقا من فلسفته الإلحادية، فقد أعلن (سارتر) عن مقولة (موت الإله)، إذ يرى أن الإله لا يلعب دورا هاما في حركة الوجود الإنساني ، وذلك لأنه ضعيف وضعفه لا يؤهله لأن يغير شيئا في الواقع الذي يسيطر عليه الإنسان الحر الذي يعد منبع الخير والشر، (فهو يطرح مسألة خلق الله للوجود لينفيها بقوله: إن الخالق الروحي الذاتي لا يمكن أن يخلق الموضوعي. ولسنا هنا في معرض تقييم هذه المقولة وتحليلها خاصة وأن الأديان ترفض فرضية سارتر من أساسها قائلة: بأن الله خلق الكون بكلمة من عنده ... إنما ما يلح سارتر عليه في مؤلفاته كثير، وأما وجود تطبيقه في مؤلفاته هو انتفاء إمكانية تأثير الخالق على الوجود ( ... ) لأن هذا الوجود حر ، منفصل ، مستقل ، وله قوانينه الموضوعية الخاصة)(22).

وتتجلى صفة الإلحاد في مسرحية (الذباب) من خلال موقف (أورست) من الإله (جوبيتر) ، وإذا كان ( جوبيتر ) قد ظهر في بعض المواقف ضعيفا هزيلا وليس له أدنى سلطة على الشخصيات، فإنه مع ذلك قد كان محركا هاما للأحداث في المسرحية، وتكمن حالات الضعف والموت عند الإله (جوبيتر) في

---

(22) عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص 420 .



هزيمته وتراجعته عن أداء مهامه ووظائفه أمام حرية الإنسان التي يعبر عنها (أورست) من خلال تصديه للملك (ايجست).

وإذا تحول (ايجست) بإرادته إلى أن لا يكون إلا هذا الخوف الذي يلقاه من رعاياه، فإن الإله ليس إلا هذا النظر الذي يرميه عليه الإنسان، والحقيقة أن (جوبيتر) والآلهة الآخرين ليسوا إلا من خلق الإنسان، ولا يوجدون إلا من خلال نظر الناس الذين يخلقونهم كحرية، وهم في الواقع ليسوا شيئاً وهذا ما يميز الآلهة عن الملوك، هذا هو السر الذي لا يستطيع (جوبيتر) أن يعترف به لايجست، فالآلهة ليسوا إلا هذا النظر، ويفرض الملوك هذا النظر وهم حرية تحد ذاتها بدور معين، بينما الإله ليس إلا انعكاساً<sup>(23)</sup>، وبذلك فإن (سارتر) حاول أن يكفل للإنسان السعادة وذلك حينما جرده من الخوف الذي لا يمكن له أن يتبدد إلا إذا اختفى هؤلاء الآلهة، حيث جاء موقف التحدي للإله واضحاً من قبل (أورست)، الذي أراد أن لا يكون مقيداً بالخوف مثل سكان (آرجوس)، فالخوف سيظل جاثماً فوق قلوب الناس ما دامت تسكنها العقائد الدينية أو الأخلاقية، لذلك فلا عجب أن نراه وفي مواضع كثيرة من المسرحية وهو يظهر بصورة الإنسان الذي يتحدى الإله ويرفض طاعته:

( جوبيتر: (...) عد إلى سريرتك، يا أورست: إن الكون يخطئك، وأنت بعوضة فيه. عد إلى الطبيعة، أيها الولد الشاذ: اعترف بخطيئتك، والعنها، وانتزعها من نفسك كالسن النخرة المتقيحة. وإلا فأخشى أن ينحسر البحر من أمامك وأن

---

(23) ينظر. سعاد حرب، الأنا والآخر والجماعة ...، ص (91 - 92).

تجف الينابيع على دربك، وأن تحيد الحجارة والصخور من طريقك، وأن تتفتت الأرض تحت خطواتك.

أورست: فلتفتت! ولتحكم علي الصخور، وليذبل النبات لدى مروري: إن عالمك كله لا يكفي ليجعلني مخطئا. انك ملك الآلهة، يا جوييتر، ملك الحجارة والنجوم، ملك أمواج البحر، ولكنك لست ملك البشر<sup>(24)</sup>، وهذا الموقف يعلله (أورست) بأنه يعود لكونه قد خلق إنسانا حرا، فالحرية هنا محصورة بالبشر وهي تأتي تأكيدا على أن الإنسان ليس دمية لله أو أية قوة أخرى خارج نفسه.

إن (أورست) قد بقي ضعيفا أمام إيجاد الكيفية التي من خلالها يحقق الحماية لنفسه، لا سيما بعد أن قام بتلك الأعمال الكبيرة وهو لم يزل شابا صغيرا، لكنه يقر بأن ما قام به هو فعله الخاص وأنه يتحمل مسؤوليته، أما (الكترا) فقد ظهرت كطرف مناقض لشقيقتها (أورست) وذلك في موقفها إزاء الجريمة التي ارتكبتها، وإذا كان (أورست) قد استطاع النجاة من أشباح الخوف والسندم بعد قيامه بالانتقام، فإن (الكترا) قد بقيت تحت تأثيرها منذ مقتل والدها (آجا ممنون)، وقد عبر (سارتر) عن هذه الحالة بحشود من الذباب التي تجثم على ما في القلوب الفاسدة من عفن.

فرغم معاناة (الكترا) من صنوف الاحتقار والازدراء، ورغم إحساسها بفضاعة الإثم الذي ارتكبته أمها وعشيقها، ورغم انتظارها في قلق

---

(24) جان بول سارتر، الذباب، ص (146 - 147).

لعودة أخيها ، وما قامت به من دور في إقناعه بضرورة الثأر ، إلا أنها - وبعد وقوع الجريمة - تدخل في صدمة جديدة ، حيث تبقى على أثرها أسيرة للعقائد والتقاليد ، ولم تنجح صيحات (أورست) ومحاولاته في تخليص (الكترا) من أشباح الندم التي باتت تجتاحها مثلما اجتاحت من قبل سكان (أرجوس)، ومما يعمق أزمته ممارسات (جوبيتر) عليها حيث تخضع مستسلمة لتأثيره:

( أورست: أنت ، التي عرفتك منذ الأمس ، هل يجب أن أفقدك إلى الأبد؟

الكترا: ليت الآلهة لم تقدر لي أن أعرفك .

أورست: يا الكترا! يا أختي وعزيزتي الكترا! يا حي الأوحده، والعذوبة الوحيدة في حياتي، لا تتركيني وحيدا، ابقى معي.

الكترا: أيها السارق! لم أكن أملك شيئا، سوى قليل من الهدوء وبضعة أحلام. لقد سرقها مني فسلبت فتاة فقيرة ، كنت أخي ورب أسرتنا ، فكان عليك أن تحميني: ولكنك أغرقتني في الدم، فأنا همراء كالثور المسلوخ، إن الذباب المفترس، بأجمعه، يتبعني وقلبي خلية هائلة!؟.....

.....  
.....  
.....  
.....

لا أريد أن أسمع منك. أنك لا تقدم لي سوى التعاسة والاشمئزاز. (تقفز على المسرح. الجنيات يقتربن على مهل) النجدة! يا جوبيتر يا ملك الآلهة والناس، يا ملكي، خذني بين ذراعيك، احملني، واحمني. سأتبع شريعتك وسأكون عبدة ومتاعا لك، سأقبل قدميك وساقيك. احمني من الذباب ومن أخي ومن نفسي، لا تدعني وحيدة، سوف أكرس حياتي كلها للتكفير: إني نادمة يا جوبيتر إني نادمة)(25).

إن مسرحية (الذباب) تعبر في جوهرها عن مغزى سياسي يرتبط بالمقاومة الفرنسية للاحتلال النازي إبان الحرب العالمية الثانية التي عاش (سارتر) مآسيها بكل جوارحه، (انطلاقا من هذا لا يجب أن نلاحظ فحسب التشابه بين دين الندم القومي في أرجوس سارتر ودين الندم القومي في فرنسا فيشي ، ويجب أن نعد بالمثل أن أجستوس هو رمز المعتصب الألماني وكليتمنسترا هي رمز فرنسا الرفاق. وهكذا فطالما أن المؤلف يأخذ سلوك أو رست في قتله الملك المعتصب وأمه غير المخلصة ضد القوانين الأخلاقية للدين والمجتمع، أمكن القول أنه يأخذ سلوك المخرين للمقاومة الفرنسية الذين لم يقتلوا الغازي الألماني فحسب بل قتلوا زملاءهم الفرنسيين ضد القوانين الأخلاقية للتراث المسيحي المتوارث والدولة أثناء حكم بيتان)(26).

---

(25) جان بول سارتر ، الذباب ، ص ( 152 – 153 ).

(26) موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص ( 52 – 53 ).

وبعد أن يقوم (أورست) بتنفيذ فعل الانتقام، يختار مغادرة مدينة (ارجوس) بينما تتعالى أصوات سكانها وهم ينادون بتمزيقه عقابا له على جريمته التي ارتكبها، فيخاطبهم بود ومجبة بأنه قد قتل من أجلهم وأنه يتحمل كل ما يشعرون به من خطايا وندم وقلق، ويختار الرغبة بعدم الجلوس على عرش ضحيته وهو مغموس بالدم حيث يغادر مدينة (ارجوس) رافضاً البقاء فيها واستلام مقاليد حكمها، وهو بذلك يتشابه مع رجال المقاومة الفرنسية الذين لا يهدفون من نضالهم إلى الحصول على مكاسب شخصية، ثم أن (أورست) لم يؤمن بسلطة الآلهة والملوك التي تقوم بإغراق الناس بالجهل والندم، (فهو يريد أن يعي رجال ارغوس لحريتهم ، وبوجود ملك، ستبقى هناك سلطة لتخدمهم وتحولهم إلى شيء وفق مبدأ هذه السلطة، ولن يحصلوا بذلك على فرصة ليكونوا أحراراً . وإذا أعطاهم أورست، بصفته ملكاً، هذه الفرصة، فإنهم سيقون سجناء لهذا الإله الذي يرقص أبداً أمامهم)<sup>(27)</sup>، ف (أورست) يتنصل من مسؤولية الحكم التي تكفل بحملها، حيث يلقيها على عاتق الآخرين مفضلاً الابتعاد عن أهل (ارجوس) وذلك حتى يبقى حراً نقياً لأن الخطيئة ترتبط بالآلهة والملوك، وهذه الحرية التي بلغها (أورست) لا يمكن وصفها بأنها حرية خلاقة يمكن لها أن تقيم نظاماً جديداً، وإنما هي تقود نحو الانهزام.

وفي مسرحية ( الأبواب المقفلة ) 1944 م، يعود ( سارتر ) إلى الأساطير الدينية مرة أخرى ، حيث يعرض لنا الأحداث في الجحيم من خلال ثلاث

---

(27) سعاد حرب ، الانا والآخر والجماعة ... ، ص 93 .



شخصيات رئيسة تنتمي في حقيقتها لعالم الأموات، وهذه الشخصيات هي: غارسان، إيناس، واستيل، حيث تلتقي في غرفة استقبال من طراز الإمبراطورية الثانية، وهذه الغرفة بسيطة الأثاث وكل ما فيها تمثال برونز فوق المدخنة، وثلاث أرائك وثيرة تستخدمها شخصيات المسرحية الثلاث، وفتاحة لصفحات الكتب رغم انه لا يوجد هناك كتب، وهذه الغرفة لها باب قد أغلق من الخارج بإحكام وهذا الباب له جرس تالف لا يصلح للاستعمال، ومما يثير الانتباه أن الغرفة تخلو من آلات التعذيب أو النار المشتعلة أو من أية مرآة أو نافذة.

إن ما ترمي إليه مسرحية (الأبواب المقفلة) ينطلق من مقولة سارتر (الجحيم هم الآخرون)، إذ أن الآخرين يصوبون سهامهم على المرء فيعكرون صفوه ويقضون مضجعه، حتى تبدو عليهم المرارة والألم في هذا الوجود، ومع ذلك يتقبلون هذا الواقع على مضض، وهكذا نجد الأبطال الثلاثة يعذب كل منهم الآخر، ليكتشفوا أن هذه الحجرة التي تجمعهم ليست في حقيقتها إلا الجحيم.

وجحيم (الأبواب المغلقة) صورة لمدى العذاب الجهنمي الذي نلقاه في حياتنا على الأرض عندما نواجه الآخرين وعندما ننظر في دواخلنا، وقد احتفظ (سارتر) في مسرحيته هذه بظاهرة المفهوم التقليدي الذي لدينا عن الجحيم، فأحداث المسرحية تجري بين أفراد ينتمون إلى عالم الموتى، وهو عالم آخر لا يحده زمان ولا تطور، ومن ثم يلجأ (سارتر) في شرح نظريته إلى وضع

فرض يصل به إلى إثباتها ، شأنه في ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة). (28)

إن الشخصيات تعبر من خلال مضامين الأحداث عن معنى الجحيم، بل وتتذوق رغماً عنها آلامه وعذابه، لاسيما بعد أن تعيش كل شخصية حياتها مجردة من الحرية والإرادة إلا من صحوة ضميرها وحيوية نفسها، حيث تمارس كل شخصية على الأخرى أشكالاً من القمع والإدانة لتتحول الحياة بذلك إلى جحيم مهلك ، وتتجسد (آلام الحرية التي أضحت نفاية لا طائل تحتها، إذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به، فأخذت تلتهم نفسها إذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل) (29) ، لا سيما في ظل الأزمات المتلاحقة التي تجتاح الإنسان وتلقي بظلالها على علاقاته بالآخرين، ورغم أن الشخصيات قد احتفظت بنزعاتها الإنسانية بشكل واضح، إلا أنها ظهرت كشخصيات ميتة لا حياة لها سوى حياة الماضي، التي تجرّها خلفها وهي محكومة بكل مشاعر الخيبة والقلق.

إن لكل شخصية من الشخصيات الرئيسة الثلاث حياتها وقصتها الخاصة التي ترتبط بموقفها الاجتماعي، فالصحفي والأديب (غارسان) هو مثل

---

(28) ينظر . لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، 1964 ، ص 163 .

(29) المصدر نفسه ، ص 160 .

(استيل) جبان ومخادع ، وهو بحكم مهنته ثاقب الفكر، أما (استيل) فهي أقل ذكاء منه، وتبدو أشبه بالدمية حيث تحاول أن تخفي خلف المظاهر الجميلة الممتعة صور الفساد الإنساني.

ويعيش كل من (غارسان) و (أستيل) حياة هي ضرب من العبث في بعض تفاصيلها ، لا سيما حينما يتبادلان الأكاذيب حول الأسباب التي أوصلتهما للجحيم ، فينما تؤكد (استيل) أنها قد ضحت بصباها، نتيجة لحالات الفقر واليتم التي كانت تعيشها هي وأخيها، وذلك بالزواج من صديق والدها العجوز الذي كان غنياً وطيباً، يفاجئنا (غارسان) وهو يتحدث بأنه كان يدير جريدة مسالمة، وحينما اندلعت الحرب وجه الجميع أنظارهم إليه، ثم أطلقت النار عليه بسبب مواقفه وآرائه المبدئية. لكن (إيناس) تستهجن حديثهما معلنة أن الأسباب التي يتحدثان عنها تستوجب عدم تعرضهما للعذاب، لاسيما أنه يمكن وصف (استيل) بأنها قديسة، ووصف (غارسان) بأنه بطل لا مأخذ عليه، لذلك يجب التعامل معهما على أنهما من الأشخاص الذين تألموا من أجل الآخرين حتى الموت وهذا ما كان يؤنسهم في حياتهم ، وحينما تتكشف الأحداث يتضح أن (غارسان) كان شديداً في معاملته لزوجته طوال خمس سنوات ، وكان يجبرها على تقديم الطعام له ولعشيقتة الزنجية في منزله ، أما (إيناس) فقد أغرت إحدى النساء وأقنعتها بهجر زوجها للعيش معا، ثم جعلتها تشعر بقساوة الذنب الذي ارتكبته حتى تفتح صنبور الغاز فتقتل (إيناس) وتقتل نفسها .

وإذا كان الجحيم بالنسبة لـ (غارسان) يرتبط بهذا الوجود الجامد، الذي يفرض عليه حالة التأمل لنفسه في محاولة لفهمها ثم الحكم عليها في ضوء ما كانت عليه ، فإن ( إيناس ) التي بدت امرأة خائنة ملعونة عديمة الحياء والأخلاق قد وجدت في الجحيم أنسب مكان لها ، لأن الجحيم يشبه إلى حد ما الحياة التي كانت تعيشها ، لذلك فلا عجب أن نجد أنها وهي تعبر عن فهمها الحقيقي لمعنى الجحيم قبل الشخصيات الأخرى، وذلك حينما تقول مخاطبة (غارسان) : (سترى كم هو تافه . تافه جدا ! فليس هناك من عذاب جسدي ، أليس كذلك؟ ومع ذلك فنحن في الجحيم ، وما على أحد أن يأتي . لا أحد . سنبقى حتى النهاية وحيدين معا . ( ... ) حسنا ، ها إنهم قد وفروا في عدد الأشخاص . هذا كل شيء فالزبائن هم يخدمون أنفسهم ، كما في المطاعم التعاونية ) (30) .

وتستمر أزمة ( غارسان ) في التفاقم لا سيما حينما يصل إلى قناعة بأن السبب الذي أدى إلى نهايته في الجحيم لم يكن نتيجة لقسوته على زوجته ، وإنما بسبب جبنه ، فقد حاول الهرب من الحرب وقد ألقى القبض عليه ومات مorte الجبان ، ونتيجة لهذا الموقف السلبي فقد رفضت ( استيل ) أن تبادله الحب ، وانتهى به الأمر إلى نوبات من القلق والاضطراب حيث أصبح لا يثق بنفسه ولا يطمئن إلى صفاء ضميره، لذلك فقد اندفع إلى دق الباب بقوة وذلك للخروج من جحيمه .

---

(30) جان بول سارتر ، الأبواب المقفلة ، ترجمة . هاشم الحسيني ، بيروت : دار مكتبة الحياة

، ب ت ، ص 41 .

لقد غالى (سارتر) في تصوير الإنسان بصورة الجلاد للآخرين ، ولم يكتف بذلك بل دفع بهذه الصورة إلى حد الوحشية في مسرحية (موتى بلا قبور)، وهذا الموقف نابع من نظرتة المتشائمة المرتبطة بعلاقة الإنسان بالآخرين لا سيما تلك الممارسات التي مارسها المحتل الألماني النازي على الإنسان الفرنسي، مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب والإذلال التي تمارس ضد الإنسان، وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) عرض ( سارتر ) علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، على أن كلا منهم جلاد للآخر ، في ثلاث صور :

**أولاً:** فكرة التضاحم: فوجود الإنسان إلى جوار الآخر يعد عبثاً ثقيلاً على كاهله، وهذه الفكرة تزداد إيلا ما حينما تكون الصدفة هي التي تجمع بين الناس دون أن يتشابهوا بالأوزان والميول .

**ثانياً:** فكرة سوء التفاهم: وتتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشري، فكل بطل من الأبطال الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لا يستطيع هو أن يعطيه إياه .

**ثالثاً:** فكرة الحكم: أو رأي الآخرين بالإنسان وحكمهم عليه ، وهذه الصورة يبدو فيها الإنسان وقد أصبح جلاداً للآخرين<sup>(31)</sup>

إن (سارتر) يؤثث المكان في مسرحه بما يتوافق مع واقع الشخصيات ، وبما أنه يركز على عرض أزمة الإنسان ومعاناته في الوجود ، فإن المكان

---

(31) ينظر . لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ، ص ( 165 – 166 ) .



وموجوداته قد تأخذ دورها في تجذير تلك الأزمة وإعطائها أبعادها الحقيقية ،  
ففي مسرحية ( الأبواب المقفلة ) ارتبطت موجودات المكان بحياة الجحيم بكل  
تفاصيلها المأساوية موحية بذلك بعالم منفر مقيت ، لا يقيم للإنسان وزناً في هذا  
الوجود .

إن قطعة البرونز الموجودة فوق المدفأة تمثل الجمود ، أو تمثل الذات أو  
أعماق النفس ، وترمز إلى الحالة التي لا يمكن مطلقاً أن يكون عليها الإنسان إلا  
حينما يشل الآخرون حركته ويهبطون به إلى جمود المادة ، وعدم وجود مرآة يرمز  
إلى سوء النية ، فالإنسان بحاجة إلى تأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من  
جمال ' والمرآة هي المتنفس الذي يشبع أوهام النفس ويرضي غرورها، أما خلو  
الغرفة من أي منفذ ومن أي شغل يقتل الوقت، فترمز إلى عجز الإنسان وبؤس  
الحياة البشرية (32)، بينما يرمز الجرس الذي لا يرن والباب الموصد في أغلب  
الأوقات إلى عزلة تلك الشخصيات وحالة الإنقطاع التي تعيشها عن العالم  
الخارجي، فقد حكم عليها بالجحيم، وأصبحت تحت رحمة الآخرين وخاضعة  
لرغباتهم، ولا يمكن لها التواصل معهم إلا إذا أرادوا أن يتواصلوا معها، فهي  
شخصيات تعيش واقعها الذي هو صورة عن مدى العذاب الجهنمي .

ومن المسرحيات السياسية الهامة التي كتبها (سارتر) مسرحية ( الأيدي  
القدرة) 1947 م ، حيث عرض (سارتر) من خلالها موقفه النقدي للحزب

---

(32) ينظر . لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ( 162 - 163 ) .

الشيوعي ، وتدور المسرحية حول شخصية الشاب الشيوعي المثالي الرقيق (هوجو) الذي ينتمي للطبقة المتوسطة، والذي يرسله الحزب الشيوعي فيقتل (هودرر) أحد زعماء الحزب الذي تحالف مع السياسيين الملكيين والأحرار وذلك لمقاومة الاحتلال الألماني، وبعد أن ينفذ (هوجو) مهمته تصبح سياسة (هودرر) التي تدعو إلى التعامل مع الملكيين والأحرار هي الخط الذي يتبعه الحزب .

إن مسرحية (الأيدي القذرة) جاءت في مرحلة مهمة من حياة (سارتر) السياسية ، وقد كتبها في الوقت الذي كان فيه قريبا من الماركسية ، فظهرت السياسة الماركسية ونتائجها واضحة في المسرحية لا سيما مبادئ ( لينين ) الأخلاقية، وإذا كان (سارتر) قد اتجه إلى مساندة الحزب الشيوعي الفرنسي في البداية ، فذلك لأنه قد رأى فيه نصيرا لطبقة العمال ، وهو الحزب الذي يناضل من أجل تحرير الإنسان من الظلم والاستغلال ، لكن نظرة الشيوعيين إلى (سارتر) كانت سلبية ولا تبعث على الارتياح ، فقد وصفوه بأنه عميل للنظام الحاكم ، وأنه رجل انتهازي لا تهمه إلا مصالحه الشخصية ، وقد بلغت هذه الانتقادات ذروتها عندما كتب مسرحيته (الأيدي القذرة) التي فهمت على نحو مغاير لما أرادته (سارتر).

فقد ذهب بعض النقاد إلى أن هذه المسرحية قد جاءت ضد الشيوعيين في طروحاتها السياسية، لكن (سيمون دي بوفوار) أكدت بأن المسرحية ليست سياسية، وأنها جاءت كي تعرض حياة شاب شيوعي ينتمي للطبقة العاملة

الوسطى، وهذا الشاب يبحث عن أصله الحقيقي في هذا العالم لإثبات وجوده بالعمل الفعلي بعيدا عن الذاتية، وقد أدرك (سارتر) سوء الفهم الذي وقعت به مسرحيته، وذلك حينما فسرت على أنها تطرح موضوعه الاغتيال السياسي الذي يقوم به الحزب الشيوعي للأفراد الخارجين عن مسار الحزب، لذلك فقد منع تقديمها في فينا عام 1952 م وفي عدة بلدان أخرى، كي لا تفهم على أنها دعاية ضد الشيوعية.

وإذا كان (ماركس) و (أنجلز) قد رفضا الاغتيال السياسي لأنه قد يرسخ إرهاب السلطة وتعسفها، وأجازاه حينما يكون ضرورة في ظرف معين كأن يأخذ دورا تكتيكيا ونفسيا ، فإن (سارتر) قد طرح مسألة الاغتيال السياسي على المستوى الأخلاقي وليس فقط على مستوى فائده ، ويبدو أن جواب (هودرر) يثير بعض الالتباس: فهذه الوسيلة تستخدمها الأحزاب الأخرى ، وليس لديه أي اعتراض مبدئي، لأن مبدأه هو الفعالية ، فالعنف عند (سارتر) هو في علاقتنا بذاتنا وبالأخرين ، وهو طريقة لقلب المعطى للوصول إلى مجتمع آخر (33) .

لقد انطلق (سارتر) عند كتابته للمسرحية من المشاكل التي يعانيها الشباب، لا سيما أولئك الذين لديهم انتماءات سياسية مع الحزب الشيوعي، والذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية ، فقد وقف طيلة حياته إلى جانب الشباب في محاولة منه لفهمهم وتلمس معاناتهم ، وهذا الموقف ظهر واضحا في نصوصه

---

(33) ينظر . سعاد حرب ، أنا والآخر والجماعة ... ، ص ( 134 - 136 ) .

الأدبية ودراساته الفلسفية والنقدية ككتاب (المادية والثورة)، ومسرحية (الذباب)، ومسرحية (الأيدي القذرة) التي أخذت طابعا شبه تعليمي، حيث حقق (سارتر) من خلالها حالات من الدهشة بمواقف درامية معينة .

إن (أورست) في مسرحية (الذباب) يختلف عن شخصية (هوجو) التي تظهر في مسرحية (الأيدي القذرة) فأورست يمثل شباب الرجل الحر الذي يحدد حريته سلبيا ، إذ يرفض في البدء القيام بأي عمل حيث يحدد نفسه بالخفة المطلقة ، فهو قد بلغ سن الرشد حينما أتم عمله الذي قام به دون وسيط يشاطره الفعل ، حيث قتل والدته والملك بنفسه ، وحرر بذلك نفسه والمدينة ، أما (هوجو) فإنه يستخدم الحزب بوصفه الطبقة المعارضة لطبقته ، وذلك في الانتقام من والده وطبقته ، لكنه يفشل في ذلك لأنه لا يضع نفسه كحرية ، بل يضعها تحت نظر رفاقه الذين يخضع لأحكامهم (34) ، فقيمة الإنسان مكتشفة من قبل (سارتر) من خلال تجربة الضياع والألم ، التي عاشها في ظل أجواء الاحتلال والقمع التي مارسها النازيون على الإنسان الفرنسي ، لذلك فهو يرفض ظروف الاستغلال التي كان يمارسها الحزب الشيوعي على الشباب حينما يدفعهم إلى تنفيذ مهام سياسية دون أن يشرح لهم حقيقة الأمر الذي سيقومون به، فهم مجبرون على تنفيذ الأوامر حتى وإن كانت تتعلق بالاغتيالات الفردية التي قد تؤدي إلى إحداث الصراعات السياسية بين الكادر التنظيمي للحزب أو بين أفراد المجتمع .

---

(34) ينظر . سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة .. ، ص ( 127 – 128 ) .

إن أهم شخصية في المسرحية والتي ترتبط بها عواطف المؤلف هي شخصية (هودرر). وهناك تناقض حاد بين (هودرر) و (برونيه) ذلك التابع الساذج الذي بلا تفكير لخط الحزب ، فينما يظن (برونيه) أنه مهما تقول موسكو فهو حق ، يؤمن (هودرر) أن الإنسان لا يستطيع أن يتأكد إطلاقاً مما هو حق ، بل يجب أن يتصرف ويتقبل مسؤولية أعماله ، إنه يقول لـ (هوجو) إن الإنسان الذي لا يريد أن يخاطر بكونه مخطئاً لا يجب أن يشتغل بالسياسة (35) ، وهذا الموقف يتشابه مع كثير من مواقف (سارتر) السياسية لا سيما تلك التي تتعلق باستقلال الشعوب وحريتها ، فعندما هاجم الاتحاد السوفيتي بأسلحته الثقيلة شوارع العاصمة المجرية بودابست عام 1956 م ، أعلن (سارتر) أنه لم يعترض على هذا النوع من التدخل إلا لأنه جاء في الظروف غير الضرورية للدفاع عن الاشتراكية.

لقد بقي (سارتر) مؤمناً بحرية الإنسان ، وبقي اهتمامه واضحاً في التركيز على مناقشة كل ما يرتبط بالنزعة الإنسانية ، وهذا الموقف ظهر واضحاً في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) 1952 م ، والتي جاءت لتمثل مرحلة هامة في تطور مسيرة (سارتر) السياسية بوصفها قد جسدت موقف المؤلف من الشيوعية ، وتكمن رسالة المسرحية في (أن سياسة النزعة الإنسانية يجب أن تثور على أخلاق اللاعنف التي تمت إلى سياسة الدين والتأمل والمسالمة ، سياسة العالم القادم . إن سياسة النزعة الإنسانية هي سياسة هذا العالم ، ولما كان هذا العالم

---

(35) موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 142 .



يمس الشر مسا شديدا - نتيجة الندرة حسب رأي سارتر - فإن الإنسان الذي يريد أن يتسيده يجب ألا يرحم، يجب على الإنسان أن يلوث نفسه بالجريمة<sup>(36)</sup>.

وقد إرتكز (سارتر) في بنائه لمسرحيته على تلك الفترة القلقة من تاريخ الشعب الألماني في القرن السادس عشر ، حينما كانت المانيا تغلي بالكراهية لرجال الدين الذين كانوا يفرضون الضرائب الثقيلة على الشعب .

يضطرب الأمن في مدينة (وورمز) ، وذلك بعد أن يهب شعبها الجائع البائس ضد رجال الدين وأسقفهم الدنيء الذي يستعبد الناس باسم الدين ويستغلهم حتى في قوت عيشهم، وحينما يعجز الأسقف عن إخماد الثورة التي يقودها الزعيم الخباز (ناستي) ، يتجه إلى قائد أحد الجيوش المكونة من اللصوص وقطاع الطرق ، حيث يتفق معه على محاصرة المدينة وإخماد الثورة فيها، وهذا القائد هو (جوتز) الذي نشأ في بيئة وضيعة، وهو كافر بالله وملحد ولا يعترف بسلطان السماء، ولا يمتلك أدنى مكانة من المثل الأخلاقية، ولا يؤمن بكرامة الإنسان ومكانته الاجتماعية.

وأثناء محاصرة (جوتز) للمدينة وقراره باحتلالها وذبح جميع سكانها بما فيهم الثوار ورجال الدين أيضاً ، يتواطىء القس (هنريش) معه وذلك حينما يذهب إليه ويسلمه مفاتيح المدينة التي سلمها إليه الأسقف الذي قتله (ناستي) ، لكن القس يفاجئ بأن الرجل الذي سلمه مفاتيح المدينة هو رجل طاغ وكافر

---

(36) موريس كرانستون، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 154 .

ولا يؤمن إلا بالقتل والسلب والتدمير، ويبدأ القس بالتفكير في تخليص المدينة من شره ، بينما (جوتز) يعلن أنه قد انتهى من إعداد خطته لاجتياح المدينة ، وأن الذي يستطيع أن يمنع هذا كله هو الله، فإذا كان موجوداً حقاً فليتنفضل وليبرهن على وجوده بالحيلولة بينه وبين ما يريده للمدينة وأهلها من شر، وحينما لا يتدخل الإله يقهقه (جوتز) ساخراً، وذلك لأن الله في نظره إما أن يكون راضياً عن المصير الأسود الذي ينتظر المدينة ، وإما أن يكون عاجزاً عن إقامة الدليل على وجوده، ويكون (جوتز) الذي يصنع ما يشاء أينما وكلما شاء هو الموجود الحقيقي.

وبما أن ( جوتز ) يبقى مصراً على أنه يتمتع بالحرية الكاملة في أي تصرف يقوم به، فإن القس يستغل ذلك في مطالبة (جوتز) بالانتقال من جانب الشر إلى جانب الخير إن كان حراً في اختياره:

(جوتز: إذن فالجميع يفعلون الشر ؟

هنريش: الجميع .

جوتز: ولم يفعل أحد الخير بعد ؟

هنريش: لم يفعله أحد .

جوتز: حسناً (يدخل إلى الخيمة) أنا أراهنك أن أفعله.

هنريش: أن تفعل ماذا؟

جوتز: الخير . هل تريد المراهنة؟

هنريش: ( يرفع كتفيه ) كلا يا ابن الحرام، لن أراهن البتة.

جوتز: إنك تخطئ . لقد علمتني أن الخير محال، وأنا أراهنك أنني سأفعل الخير . إنها أيضاً الطريقة الوحيدة لأكون وحيداً . لقد كنت مجرماً، وها أنذا أغير. أنني أقلب سترتي ، وأراهن أن سأكون قديساً (37).

ويختار (جوتز) القس (هنريش) للحكم على ذلك الرهان في مدى سنة ويوم حيث يبدأ بالتحول إلى قديس وملك، فيقوم بالعطف على الشعب ومواساة الفقراء ومداواة الجرحى، ولا يدع وسيلة من وسائل الخير إلا وقام بها حتى أصبح في حكومته الجديدة اشتراكياً، لأنه نشر قيم المحبة والعدالة والورع بكل صورها المطلقة بين الناس في المدينة ، يقول (جوتز) مخاطباً الفلاحين: (أنا فكرت لأجلكم . (بعد وقت) تعرفون أن الله أمر بالحب. ولكن الأمر هكذا: إن الحب كان حتى الآن محالاً. وبالأمس أيضاً، يا إخوتي، كنتم تعساء يطلب منكم أن تحبوا. وبعد، كنت أريدكم أن تكونوا دون عذر، سأجعل منكم أغنياء أصحاب واستحبون. كل ما أطلبه منكم هو أن تحبوا جميع الناس، إنني أتخلى عن قيادة أجسادكم ولكن لأقود أرواحهم لأن الله ينيرني، إنني البناء وانتم العمال: الكل

---

(37) جان بول سارتر، الشيطان والإله الطيب، ترجمة. غياث حجار، بيروت: دار الإتحاد، ط2

، ب ت ، ص (76 - 77).

للكل. الآلات والأرض مشتركة ، لا فقراء ولا أغنياء ، ولا قانون إلا قانون الحب. سنكون المثال لألمانيا (٣٨).

وبالرغم من أفضال (جوتز) على سكان المدينة ، إلا أنه يقابل منهم بعد كل ذلك بالحدود لا سيما حينما يبدأون بإيثار رجال الدين المستغلين عليه، والذين يخدعونهم بالنفاق والشعوذة والمظاهر الدينية الزائفة، ونتيجة لذلك يختار (جوتز) أن يصبح رجل دين، حيث يرتدي ملابس الكهنة ويطلق لحيته، ثم يبدأ بمنح صكوك الغفران مع الأعطيات والخيرات التي يمنحها للشعب، فيلتف الناس حوله من جديد منصرفين عن زعمائهم السابقين من رجال الدين.

لكن التفاف سكان المدينة حول (جوتز) يقلق رجال الدين الذين يفكرون في وسيلة تجعلهم ينفضون من حوله، حيث يقنعون الأهالي بأن الخير الذي أفشاه (جوتز) بينهم لم يكن يصح أن يكون، لأن السعادة التي تعنيها السماء هي السعادة في الدار الآخرة وليست سعادة الدنيا التي هي دار شقاء وبؤس ، ويقتنع سكان المدينة بفكرة رجال الدين فيعلنون عصيانهم وتمردهم على (جوتز) مرة أخرى ، حتى أن زعيمهم الخباز (ناستي) تراجع هو أيضا عن المبادئ التي بسببها تزعم ثورة الفلاحين .

وأثناء تلك الفوضى التي تجتاح مدينة (وورمز) تزحف جيوش المدن المجاورة إليها فتحتلها وتستولي على مقدراتها ثم تحرق مدينة الله، ويبقى (جوتز)

---

(٣٨) جان بول سارتر ، الشيطان والإله الطيب ، ص ( ٩٤ \_ ٩٥ ) .

يرثي لحال أهلها الذين قدم لهم كل الخير والمحبة لكنهم تنكروا له وهجروه باستثناء ابنة أحد الأعيان (هيلدا) التي بقيت إلى جانبه لتخدمه ليس حباً به وإنما حتى لا يعود إلى طريق الشر .

ويمضي (جوتز) في طريق الخير رغم ما أصاب التجربة من فشل ويبقى ملتزماً بالرهان الذي قطعه مع (هنريش)، والذي يقوم على البقاء إنساناً خيراً في مدى سنة ويوم، وحينما يزوره (هنريش) تكون قد سحقتة الشيخوخة وطرده الكنيسة ، حيث يحاول إقناع (جوتز) بأن الله موجود وهو يحتفظ بجنة ونار ، وأنه يفضل الايمان بالله على الايمان بالعدم ، لكن (جوتز) يرفض هذا المنطق معلناً تحديه للإله :

(جوتز: ( ... ) أيها الإله، إذا كنت ترفض كل وسائله لفعل الخير، فلماذا أعطيتني الرغبة القوية فيه ؟ إذا لم تكن قد سمحت لي بأن أكون خيراً ، فلماذا انتزعت مني الإرادة في أن أكون شريراً ( يمشي ) غريب مع ذلك ، غريب أن لا يكون هناك أي مخرج .

هنريش: لماذا تجهد نفسك بالتحدث إليه ؟ أنت تعرف جيداً أنه لن يجيبك .

جوتز: ولم هذا السكوت؟ لقد جعل حمارة النبي تراه، فلماذا يرفض أن يظهر لي.

هنريش: لأنك غير مهم. عذب الضعفاء أو استشهد، قبل شفتي مومس أو شفتي مجذوم، مت من الحرمان أو من اللذة فإن الله لا يهتم.



جوتز: من يهتم إذن ؟

هنريش: لا أحد . الإنسان هو العدم . لا تتصنع الدهشة لقد عرفت هذا دائما .

.....  
.....  
.....  
.....

جوتز: ( ... ) . كنت أتسائل في كل دقيقة ماذا يمكن أن أكون في عيني الإله .  
والآن أعرف الجواب : لا شيء ، الله لا يراني ، الله لا يسمعني ، الله لا يعرفني .

هل ترى هذا الفراغ فوق رأسك ؟ انه الله . هل ترى هذا الثقب في الباب ؟ إنه الله . هل ترى هذه الحفرة في الأرض ؟ إنها الله أيضا . الله هو وحده الإنسان . لم يكن هناك غيري : لقد قررت وحدي الشر ووحدي اخترعت الخير . أنا الذي غششت ، أنا الذي فعلت المعجزات ، أنا الذي أتهم نفسي وأنا وحدي من أستطيع الغفران لنفسي . أنا الإنسان . إذا كان الله موجودا فإن الإنسان هو العدم) (٣٩).

ويحتمل الجدل بين كل من (هنريش) و (جوتز) حتى ينتهي بمصرع  
(هنريش) بطعنة سكين ، وقد جاء موت القس في الوقت الذي انتهت فيه المدة

---

(٣٩) جان بول سارتر ، الشيطان والإله الطيب ، ص ( ١٦٤ - ١٦٥ ) .

المقررة للرهان ، حيث انتهت التجربة بإقتناع (جوتز) قناعة تامة بأن الموجود الحقيقي هو الإنسان والعدم هو الله ، بل أن الإنسان هو الذي خلق الله وليس الله هو الذي خلق الإنسان ، ونتيجة لذلك يقرر (جوتز) العودة إلى طريق الشر ، حيث ينزع الملابس الكهنوتية ويرتدي أردية الخداع والتضليل ، ويعود لحكم المدينة وكله عزم على أن يفرض عليها واقعا جديدا يتوازي مع نوايا الشر الكامنة في داخله.

إن هذه المسرحية تحيل مشكلة سياسية إلى مشكلة أخلاقية بالنسبة للإنسان ، وإذا كان (سارتر) في مسرحية (الأيدي القذرة) قد قارن بين ضمير اشتراكي صعب المراس ، وضمير برجوازي رقيق ، فإنه في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) قد وازن بين جانبي الصراع ، بطريقة اللاعنف والتغير السلمي قد وجدت قوتها الأخلاقية الكاملة ، ولم يعد تعبير البرجوازية ملتصقا بها ، وهذا بديل رائع ضد ما يجب أن تحققه الأخلاق الاشتراكية الواقعية ، فقد رأينا صراعا مريرا ممزقا : العناء الباطني لإنسان وقد تحول إلى مأساة (٤٠) .

لقد وصف (سارتر) مسرحية (الشيطان والإله الطيب) بأنها أحب كتبه إليه ، لا سيما أنها قد جمعت خلاصة فلسفته الوجودية ، وآراءه في القيم الإنسانية وفي مقدمتها: مكانة الإنسان الذي يتمتع بالحرية ودوره في حركة الوجود الإنساني ، وهذه الآراء نابذة من وجوديته الملحدة التي نادى بمقولة (موت

---

(٤٠) ينظر . موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص ١٥٣ .

الإله) ، أي موت دوره الوظيفي، بوصفه إلهاً ضعيفاً وعاجزاً عن تحقيق رغبات الإنسان وطموحاته وأحلامه.

وإذا كان (سارتر) قد عبر عن الوجودية الملحدة من خلال فلسفته ونتاجاته الأدبية التي ركز من خلالها على إعلان مقولة (موت الإله)، فإن (جبريل مارسيل) قد رفض فكرة الإلحاد في فلسفته وأدبه المسرحي ، حيث ركز على عنصر الإيمان لا سيما بعد أن اعتنق المسيحية الكاثوليكية، وقد دعا إلى نبذ البرهان العقلي على وجود الله ، فالإنسان يستطيع أن يدرك وجوده عن طريق التجربة الوجودية .

ركز (مارسل) في مسرحه على الوجود محاولاً تفسير معنى التجربة الإنسانية وما يعترئها من حيرة وقلق ، (فهو يريد أن يحتفظ للتجربة بكل ما فيها من مذاق خاص ، ولكنه مع هذا كله ، يتنازعه مطلبان : مطلب التجربة الواقعية المرتبطة بالذاتي والجزئي ، ومطلب التفكير الموضوعي الكلي ، الذي يهتم بالماهيات، وبالوجود بوجه عام)<sup>(٤١)</sup>، لذلك فقد نظر للمسرح على أنه وسيلة للتعلم في التجربة الإنسانية وتفحصها بعيداً عن التصورات الأيدلوجية المسبقة ، في محاولة لإمالة اللثام عن معناها من خلال الوقوف على طبيعة الوجه الدرامي المتعدد الدلالات لهذه التجربة التي تحفل بالأسئلة الحائرة .

---

(٤١) فؤاد كامل ، جبريل مارسيل - حياته ، فلسفته ، مسرحه ، في : من الأعمال المختارة - جبريل مارسيل (١) ، مقدمة رجل الله والقلوب النهمة ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧١ م ، ص

إن (مارسل) ينطلق في كتابته المسرحية من واقع الحياة الإنسانية ، وهو يعايشها كي يتمكن من التعبير عن التجربة الوجودية بكل ما فيها من تفاصيل في ضوء تجربته الشخصية ، حتى أنه قد أولى فكرة التجسد في أعماله اهتماما خاصا ، وحول ذلك يقول (مارسل) : ( ومن خلال هذه الفكرة فإنه لا سبيل إلى تأويل هذه الأعمال على نحو مثالي ، بالرغم من أن اتجاهاي الفلسفي لم يتضح إلا بعد تأمل طويل ونقدي للمذاهب المثالية . لقد كنت مهتما بصفة خاصة بالإنسان الواقعي ، بهذا الإنسان المعين ، الملتحم في هذا الموقف المحدد والذي نستطيع أن نقول عنه أنه يمثل امتدادا لجسده تطول أو تقصر المدة التي يحتلها في الزمان . (... ) لقد كانت مهمتي دائما أن أتجاوب من أعماقي وبقدر المستطاع مع الشخصيات التي فرضت نفسها علي من داخلي )<sup>(٤٢)</sup> .

لقد انطلق ( مارسل ) في تأسيسه لعلم الأخلاق في فلسفته الوجودية من خلال اعتناقه للعقيدة الكاثولوكية عام ١٩٢٩ م ، حيث أسس وجهة نظره حول القضاء والقدر وحرية الإرادة ، وكان لذلك انعكاسه على نصوصه المسرحية ، ( فقد اجتهد أن تشير مسرحياته إلى ما هو عبر الوجود ، دون التخلي عن تثبيت الوجود في أشد معطياته التحاما بالحياة اليومية . فهو يكتب مسرحياته من داخل الواقع الفعلي نفسه ، ومن مركز مشكلاتنا الإنسانية المحرقة . ولكنه قد يميل إلى أداء هذا العمل في شيء من التطرف ، بحيث قد نشعر في بعض المواقف التي ابتدعها ، أو في بعض التلميحات التي تتناثر في مسرحياته هنا وهناك - بشيء من

---

(٤٢) جبريل مارسل ، الفلسفة والمسرح - رسالة شخصية ، في : نظرات حول الانسان ، ص ٢٠٠ .

الغموض)<sup>(٤٣)</sup>، فقد كان لاهتمام (مارسل) بالقضايا المرتبطة بعزلة الانسان واغترابه أثره في تصوير الواقع الإنساني بأنه واقع قائم، وأن الوقوف على حقيقة هذا الواقع يتطلب وضع الشخصيات المسرحية في مواقف واختبارات تبين خفايا الانسان وواقعه في أوضح صورها.

وإذا كان (مارسل) قد عارض المسرح المسمى بالمسرح الفلسفي لأن الشخصيات قد تبدو فيه دمي يحركها مذهب ما، فإنه نظر إلى أن المسرح يكون فلسفيا في حدود كونه محررا ومثيرا للأفكار، (وقد أكد جبريل مارسل مرارا عديدة على أن مسرحه لم يتطور مستقلا عن اهتماماته الفلسفية، كما أنه لم يتطور موازيا لها، وإنما تطور ابتداء من منبع واحد بعينه هو الإحساس بسر الكائنات وبالقسيمة)<sup>(٤٤)</sup>، فمسرحه يتوجه بالخطاب إلى وعي الناس في محاولة لممارسة دور إصلاحي في المجتمع.

لقد علل (مارسل) توجهه نحو المسرح بأنه كان نتيجة لإمكانية الوصول عن طريقه إلى عدالة سامية، فالعمل المسرحي لا يمكن أن يمثل أي قيمة بنظره إلا إذا تقمص كيان المشاهد بمجرد نزول الستار، وحرك فكره ليرتفع إلى مستوى فوق مستواه، وذلك حتى يدرك طبيعة المشكلات الوجودية ويحاول تقديم

---

(٤٣) فؤاد كامل ، جبريل مارسل - حياته ... ، ص ٣٩ .

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٢٨ .



إجابات وحلول لها، ففي العمل المسرحي شيئاً يتجاوز القدرات الواعية للمؤلف، والشخصيات هي التي يجب أن تولد هذا الأثر الحسي<sup>(٤٥)</sup>.

إن (مارسل) في مناقشته لموضوعات عزلة الانسان وسوء فهمه، وحالات القلق التي تنتابه، إنما يريد أن يكشف من خلالها عن طبيعة أزمة الانسان محاولاً الوقوف على أسبابها، وتوجيه انتباه الآخرين إليها، حتى يسهموا في إيجاد الحلول المناسبة لها، فهو يعرض الأزمات المتعلقة بالإنسان وبحركته في هذا الوجود من خلال حالة الاستقرار الموضوعي لطبيعة حياته اليومية، (فأغلب مسرحياته تبدأ بتجمع حثيث لأزمة، وغالباً ما تكون هذه الأزمة عائلية ثم بانفراج لتلك الأزمة، وهي صورة تقليدية من حيث الشكل، ولكنها معاصرة أشد المعاصرة من حيث المضمون لأنها تعالج أزمات الضمير الإنساني الحديث، في مواقف عينية، لا تحل في نطاق التفكير المجرد وحده، لأنها مواقف وجودية لأشخاص يسيطر عليهم القلق والهم، ويجاهدون للتعرف على معنى حياتهم، وتحديد مصائرهم)<sup>(٤٦)</sup>.

ففي مسرحية (العالم المكسور) ١٩٣٢م صور (مارسل) الأزمة الروحية التي سيطرت على الانسان الغربي في الثلاثينيات والتي خلقت لديه الضياع وفقدان الهدف وضبابية الرؤية إزاء المشكلات الاجتماعية. وفي مسرحية (روما لم تعد في روما) عام ١٩٥٠م عرض (مارسل) أزمة الضمير التي يعانيها المثقفون الفرنسيون في مرحلة من أدق مراحل التاريخ الفرنسي.

---

(٤٥) ينظر . جبرييل مارسل ، الفلسفة والمسرح ... ص ( ٢٠١ - ٢٠٢ ) .

(٤٦) فؤاد كامل ، جبرييل مارسيل - حياته .. ، ص ( ٣٢ ) .

إن مسرح (مارسل) مسرح استنباطي يحفر فيه الكاتب في أعماق نفسه إلى أقصى ما تصل اليه وسائله، ولا يقدم لنا نتائجاً أو حلولاً جاهزة، وكل ما يفعله هو إثارة اهتمامنا بوضعنا الإنساني، وبسر الوجود، وهو يحاول الكشف عن الحقيقة الباطنة المستقرة في أعماق الانسان بلا رمزية مستغلقة، أو حذقة وتقعر في الاسلوب، فهذا المسرح مسرح حي لا ينعزل عن الوجود النابض بالحياة وعن هموم الانسان الأبدية، وهو يضع مشكلة المسرح الفلسفي أو الذهني بكل ما فيها من حدة، وقد وصف بأنه يشرح قضية أو يؤدي رسالة، أو هو مثال واضح لدراما المواقف<sup>(٤٧)</sup>.

إن التجربة الوجودية لم تفصل اهتمامها المباشر بالإنسان وذلك بوصفها الوسيلة المثلى لمعرفة الانسان للعالم، وهي في الوقت نفسه طريقة مباشرة للإلتحام بالحياة في مواقف خاصة يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لا سيما حينما يواجه الأزمات أثناء فردانيته المهمومة وحرية المقيدة، وبما أن الانسان قد ألقى به في هذا الكون وترك كي يواجه القوى الخارجية وحيدا، فإن هذا الانسان قد ظهر عند (مارسل) بصورة الانسان القوي المتحرر المعزز بالإيمان، والذي يوضع ضمن مواقف دقيقة وذلك للوقوف على طبيعة التركيبات الوجودية المعقدة التي تنطوي عليها النفس البشرية.

لقد أشاع (سارتر) مصطلح (مسرحيات المواقف) في الأدب والنقد ليعبر من خلاله عن تلك المواقف الإنسانية المختلفة، وعن طبيعة السلوك الذي يفرضه

---

(٤٧) ينظر . فؤاد كامل ، جبريل مارسل - حياته ... ، ص ( ٣٠ - ٣١ ) .

كل موقف، وهذه المواقف ترتبط في حقيقتها بأزمة فكرية خالصة وليس بأزمة أحداث درامية، وقد اعتمدها (مارسل) في مسرحه كما في مسرحية (رجل الله) التي انتهى من تأليفها عام ١٩٢٢م، فقد جاءت هذه المسرحية في فترة حفلت بالقلق والتردد والحيرة، إذ كتبها (مارسل) قبل أن يتحول نهائيا إلى الكاثوليكية عام ١٩٢٩م.

ولم يقصد (مارسل) بهذه المسرحية اتهام البروتستانتية أو إدانتها، وإنما كان هدفه -على الأرجح- هو إبراز وتصوير حالة نادرة لما يمكن أن تحدثه الوظيفة الروحية من تشويه إن لم تؤخذ بحسب ونكران للذات، فالعيب يكمن في الأشخاص وليس في الدين أو الايمان، والفكرة الرئيسة للمسرحية هي (عدم التفتح للغير)، وهي حالة تصيب الذين يستغرقون في محاسبة أنفسهم فيصيبهم الهوس الأخلاقي، ولا يفتنون إلى ما يدور في نفوس أقرب الناس إليهم<sup>(٤٨)</sup>، وإذا كان (سارتر) قد توصل في تحليله لعلاقة الذات بالغير إلى التأكد من إخفاق هذه العلاقة في كل صورها وأن الجحيم هو الآخرون، فإن موقف (مارسل) قد جاء مغايرا حينما ذهب إلى أن الجحيم هو الذات المغلقة على نفسها، والتي لا تفتح على حب الغير، بل تبقى مشغولة بنفسها فلا تعكف إلا عليها ولا توجه التقويم والتقدير والنقد إلا إليها.

---

(٤٨) ينظر . فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية رجل الله في : من الأعمال المختارة ( ١ ) ، ص ٤١ .

تدور مسرحية ( رجل الله ) حول شخصية القس الفرنسي كلود ليموان الذي كرس نفسه للمهنة الدينية التي يمارسها تكريسا تاما، إذ لم يعد في حياته مكان للآخرين بعد أن أصبح هو ووظيفته التي يقوم بها شيئا واحدا، فانعكس ذلك في تصلب شخصيته حيث سيطرت الميكانيكية والآلية على حركته، وقد نتج عن انشغاله بوظيفته اتساع الفجوة بينه وبين زوجته وذلك بسبب إهماله لها وعدم شعوره بمعاناتها وآلامها.

إن انشغال القس بوظيفته الدينية وإهماله لوظيفته الزوجية قد كان أحد الأسباب التي جعلت زوجته (إدميه) تخونه مع جار لهما يدعى (ميشيل ساندييه)، وبما أن من مهام القس هو الصفح عمن يرتكبون الذنوب وتخليصهم من عذاباتهم بعد سماع اعترافاتهم، فإن (إدميه) تعترف لزوجها (كلود ليمون) بذنبها الذي اقترفته، وهنا يمضي القس إلى تمثيل وظيفته إلى النهاية فيصفح عنها تحاشيا للفضيحة، ويتناسيه للعذاب الذي تكابده (إدميه) تتولد غبطة خبيثة عند الزوجة التي تنظر إلى القس كشخص ساذج، وذلك لإدعائه إمكانية شفاء الناس بينما لا يمكن له أن يشفي زوجته .

وتتضخم أزمة (إدميه) حينما تنجب من عشيقها الذي رحل عنها طفلة اسمها (أسمو ند)، وبعد سنوات يعود العشيق وهو مصاب بعللة لا شفاء منها، حيث يطلب من القس (كلود ليموان) رؤية ابنته التي أصبحت فتاة ، فينقل القس رغبته إلى زوجته (إدميه):

(كلود: إصغ إلي يا حبيبتي .. ليس من حقي أن أخفي عنك الحقيقة . إن فرانسيس يقول إن أيامه معدودة .. أفهميني جيدا . ربما كنت على صواب لست أدري . ولكن هل أنت متأكدة .. من أن ذلك لا يكون نوعا من الجبن ؟ (إدميه ترتجف ) انك لن تريه. سيأتي في زيارة ذات يوم تكونين قد خرجت فيه من المنزل .

إدميه : لقد ربت كل شيء في رأسك .. ولكن .. ولكن هذا مخيف .. من تكون إذن؟ انك لست انسانا .

كلود : انه شخص يحتضر .

إدميه: اذن ، لقد أمحي الماضي بالنسبة لك وأصبح كأن لم يكن .. أما أنه كان يحتضني بين ذراعيه .. ويضمني إلى صدره ؟

كلود : اسكتي .

ادميه: أوه .. إنك تستطيع أن تستمع إلى شيء .. ليس البرود هو الذي ينقصك حينما يتعلق الأمر بي ..

كلود : ولكن هذا فظيع يا ادمية .. هذا الذي تقولينه .

ادميه: إن عظمة النفس الرخيصة هذه.. تفزعني ..

كلود : الرخيصة ! ولكنني عندما غفرت لك ..



إدميه : إن لم تكن قد غفرت لي لأنك تحبني ، فماذا تريدني أن أفعل بهذا الغفران ؟ ( ٤٩ ) .

وبعد تكشف الحقيقة وعودة (ميشيل ساندييه) ، يعيش القس أزمة ضمير عنيفة ، وهذه الأزمة تفرض عليه أن يكشف لـ (أسموند) أنها ليست ابنته ، وحينما تعلم بذلك تصاب بصدمة كبيرة فتقرر مغادرة البيت لأنها اكتشفت أنه مغرق بالزيف والحقد .

إن هذه الأحداث تحيل القس إلى الشعور بأنه قد ارتكب خطأ فادحا لأنه لم يؤسس رسالته الروحية على الحب ، ولم يؤسس مثله العليا على أسس إنسانية ، لذلك أصبحت حياته خالية من المضمون وعم الخواء والندم فيها لا سيما بعد أن عد نفسه أنه المسؤول عن خطيئة زوجته ، ( إنه لم يستطع أن يفهم أقرب الناس إليه ، كما أنه لم يشعر إطلاقا بالغيرة كما يشعر بها غيره من الرجال ، ولهذا تراه ادميه مجردا من آدميته ، وإنه أحق منها بالعلاج لأنه يفتقر إلى المشاعر الإنسانية الأولية ، كالحب والبغض والغيرة والألم . إنه يغطي امتلاءه بنفسه بحجج جميلة منها : أنه إنسان ذو ضمير ، وأنه صادق مع نفسه . غير أن هذا النوع من الصديق ينمي في النفس نوعا من النرجسية الروحية ، بحيث ينحصر الوعي في حدود الذات الضيقة ، بدلا من أن يكون رحبا فياضا ، متفتحا على الحياة ، وعلى إسعاد الآخرين ) ( ٥٠ ) ، وتبقى مواقف القس تحيله إلى حالة من الفراغ

---

( ٤٩ ) جبريل مارسل ، رجل الله ، ص ( ٩٣ - ٩٤ ) .

( ٥٠ ) فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية رجل الله ... ، ص ٤٣ .

والعزلة، ومما يؤشر استمرارية التأزم في شخصيته هو فكرة الانتحار التي تراوده لولا أن هناك واجبا روتينيا يرتبط بوظيفته الدينية في أبرشيته ويستدعي منه البقاء على قيد الحياة.

وفي مسرحية (العالم المكسور) ١٩٣٢م يؤكد (مارسل) على ضرورة التفكير بعيداً عن العزلة الإنسانية وتأكيد حالة التواصل مع الآخرين، وتعميق الشعور بالانتماء إلى هذا العالم الذي نحن جزء منه، وذلك من خلال مناقشته للأزمة الروحية التي سيطرت على الإنسان الغربي في الثلاثينيات.

تظهر السيدة (كريستيان) وهي تعيش حياة محمومة مليئة بالاهتمامات والنشاطات والأعمال الخيرية كتأليف سيناريو لباليه، وتأليف رواية بالاشتراك مع أحد معجبيها، حيث تأتي هذه الرواية على شكل رسائل يتبادلها رجل وامرأة، ومما يفسر توجهات المرأة نحو اهتماماتها هو حالة الفراغ التي تعم حياتها لا سيما أن زواجها من (لوران شسنيه) قد جاء زواجاً يفتقد للحب، إذ شكل (لوران) عنصراً سلبياً في حياة زوجته لكونه شخصية مغلقة وعاجزة عن التواصل مع محيطها الاجتماعي، وهو لم يتحمل مسؤوليته تجاه زوجته مبرراً ذلك في أنها حرة في اختيارها لهذه الحياة، (وتشعر كريستيان شعوراً قوياً بأنها تحيا في عالم مكسور، عالم مصنوع نسي الناس فيه أثمن جزء من أنفسهم، وهو الروح، وأخذوا يهيمنون على وجوههم بحثاً عن متعة الحياة، في الرحلات السياحية، وفي الأجواء المثيرة صناعياً، وبين موسيقى الجاز ذات الإيقاعات المحمومة التي بعدت كل البعد عن بساطتها الأولى، ونضارتها البدائية، لتصبح

موسيقى تجارية راجحة<sup>(١٠)</sup>، وهذه الأجواء ترتبط في حقيقتها بالتعبير عن الفوضى التي تجتاح العالم المعاصر ، وعن حالات التمزق والانصهار والاغتراب التي تلف أجواء الشخصيات وتجعل منها شخصيات مهزوزة مفككة ، وهي لا تنفصل في كثير من تداعياتها عن أجواء العبث وحالات العدم واللاجدوى وذلك نتيجة لسوداوية أزمتها الإنسانية ، ويمكن ملاحظة أجواء العبث واللاجدوى في مواقف (كريستيان) واهتماماتها المختلفة التي لا تحقق من خلالها أي شيء .

ومما يعقد الأزمة بين شخصيتي (لوران) و (كريستيان) هو ظنه بأن زوجته تحب ذلك الموسيقي الروسي الذي سكن في منزلهما ، لكن الزوجة تعلن أنها تتعاطف مع موسيقاه فقط ، وفي هذه الأثناء تترك أحد معجبيها وهو (فيليب ديكلو) ينساق إلى الاعتقاد بأنها تحبه بعد اعترافه بحبه لها ، وهذه المرحلة تعد مرحلة جديدة من اهتمامات (كريستيان) إذ أنها تقوم على التلاعب بعواطف الآخرين .

ومع تسلسل الأحداث يظهر السبب الحقيقي الذي يقف خلف الأزمة الروحية لـ (كريستيان) ، فحينما تلتقي مع (جنيفيف) نكتشف أن هذه الفتاة هي شقيقة الشاب الذي أحبه (كريستيان) قبل زواجها من (لوران) ، لكن هذا الشاب أصبح راهباً في الوقت الذي أرادت فيه (كريستيان) الاعتراف بحبها

---

(٥١) فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية العالم المكسور في : من الأعمال المختارة - جبريل مارسل ( ٢ ) ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٦ .

له ، وتشاء الأقدار أن يموت الراهب بعد معرفته بحب ( كريستيان ) له عن طريق  
أخته :

( كريستيان : (...) ليس في وسعك أن تتصورني .. في نفس اللحظة بالذات  
التي صارحني فيها بأنه سيصبح راهباً ، كنت سأقول له أنني أحبته. أي حب ،  
أجل ، لقد خمنت ...مبهورة .. هذه اللحظة جمدت كل وجودي . ومنذ تلك  
اللحظة ، لم أعد أملك زمام نفسي ... لم أعد أعرف من أنا .(صمت ) . لا أدري  
لماذا عهدت إليك بسري وكنت قد أقسمت لنفسي ألا يعرف أحد على الإطلاق

.....  
.....  
.....  
.....

جنيفيف: حمل أخي حبك كما يحمل صليبه في الشهور الأخيرة من حياته، التي  
وهبها له. ( ... ) ولكن ما أستطيع أن أقوله لك، هو أنه في تاريخ معين، أجل،  
في يوم محدد، في المذكرات التي كان يحررها كل صباح، ولم يتح له الوقت أو  
الإرادة لاتلافها، كانت تدور حولك بلا انقطاع، وعندي شعور بأن ذلك قد  
حدث في أعقاب حلم تراءى له ... ( ... ) حلم عادي جداً، على ما أعتقد ،  
شئ لا يشبه الرؤيا بحال من الأحوال. أفهميني، يا كريستيان، هذا الحلم لم  
يزعجه، ولكن، كأنما أيقظ فيه من ناحيتك ... لست أدري كيف أعبر عن ذلك  
... الشعور بمسؤولية غامضة، أجل أشبه بالأبوة الروحية . ففي لحظة معينة من

حياته . رأى أن الفعل الذي وهب به نفسه لله ، ربما كان يعني اليأس بالنسبة إليك ... من يدري ، بل الضياع ؟ ولم يكن يستطيع أن يكون على هذا النحو . ومنذ تلك اللحظة ، تضرع بجرارة إلى الله أن يكشف الغطاء عن بصيرتك) (٥٢) .

وتعيش (كريستيان) بعد ذلك حياة ملؤها اليأس والألم ، ولا تتوانى عن مواجهة زوجها واتهامه بالضعف والسلبية، وبأنه هو الذي أوصلها إلى هذه الحياة المقيتة، وذلك بعد أن تركها وحيدة بلا سند مما ولد لديها شعور الاحتقار له ولنفسها.

وتتحول مواقف ( كريستيان ) في نهاية المسرحية ، وذلك بعد أن تكتشف أنها ليست وحيدة في هذه الدنيا وبالإمكان أن تتحول إلى الصواب والايمان، حيث تعاهد نفسها بأن تصلي، وأن تكون وفية، حيث تقوم بالصلاة أمام (جنيفيف) قبل انصرافها، وتقرر الوفاء لزوجها وأنها لن تكون ملكاً إلا له، وهذه المواقف التي تقفها (كريستيان) تعني أن المشكلات التي عاشتها الشخصية (قد تلقت ضوءاً جديداً باهراً، وأن ثمة آفاقاً وسبلاً جديدة قد تفتحت لحلها، في نفس الوقت الذي ربما ظهرت فيه أسباب غير متوقعة لصراعات جديدة. ذلك أن الحياة التي يدور محورها على إيمان معين لا تخلو من

---

(٥٢) جبريل مارسيل ، العالم المكسور، في: من الأعمال المختارة ( ٣ ) ترجمة. فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٣م ، ص ( ٣٦٤ - ٣٦٦ ) .



صراعات، بيد أن الشيء المهم في هذه الحياة المؤمنة هو قضاؤها المبرم على الفراغ الرهيب الذي يشعر به الانسان في عالم مكسور يفتقر إلى الإيمان) (٥٣).

إن شخصيات (مارسل) المسرحية تنتمي في معظمها للطبقة البرجوازية التي ينتمي اليها، وقد اختار بعض تلك الشخصيات من خلال تلك التي عايشها في حياته محاولا الارتفاع بمسرحه فوق متناقضات الحياة المعاصرة بوصف الانسان كائنا دينيا يحظى بمكانة عظيمة عند الله.

لقد بقي (مارسل) قريبا من ضمير شعبه، ولم يتوان في مسرحه عن مناقشة الموضوعات المرتبطة بواقعة السياسي، فقد كان للحربين العالميتين تداعياتهما على الانسان الفرنسي حيث أثرتا في البنية الفكرية للمثقف الأوروبي بشكل عام، وفي مسرحية (روما لم تعد روما) ١٩٥٠م تعرض (مارسل) لموضوع سياسي ارتبط بأزمة الضمير التي كان المثقفون الفرنسيون يعانون منها في مرحلة دقيقة من مراحل التاريخ الفرنسي.

استمد (مارسل) عنوان مسرحيته من إحدى فقرات مسرحية (سرتوريوس) لـ (بيير كورني) حيث ضمن مسرحيته أبياتا منها، وقد ناقش (مارسل) من خلالها هجرة عدد من المثقفين الفرنسيين أثناء الحرب العالمية الثانية تحت مبررات متعددة لهذا الموقف، وتلعب شخصية (بسكال لوميير) دورا محوريا في أحداث المسرحية، فقد عمل أستاذا للأدب في الكوليج دي فرانس في بداية

---

(٥٣) فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية العالم المكسور ، ص ١٩٨ .

حياته العملية ، ونتيجة للخطر الذي يهدد فرنسا فقد مارست زوجته (رينيه) الضغوط عليه للهجرة من فرنسا وذلك بحجة الحفاظ على طفليهما، مما أثر تأثيراً بالغاً في واقعه الاجتماعي حيث تعرض إلى أزمة ضمير حادة.

لقد اتخذت (رينيه) من الأحداث الموهومة التي تحتاج فرنسا ذريعة لها للهجرة إلى البرازيل، ولم يكن هدفها الحقيقي هو الهروب حفاظاً على زوجها وطفليها، وإنما كان هدفها هو اللحاق بعشيقها (كارلوس) الذي كلفته بإيجاد منصب لزوجها في إحدى الجامعات البرازيلية.

إن رضوخ (بسكال) لرغبات زوجته وقراره بالهجرة يجعل (روبير) - ذلك الشاب الماركسي المتمسك بعقيدته - ينتقد (بسكال) لأنه صاحب ضمير برجوازي منحل ولا يمكن له تقدير العواقب المترتبة على هروبه من فرنسا في هذه المرحلة الحرجة:

( بسكال: (...). ومع التسليم بأنني قررت أخيراً أن أصبح زوجتي وأولادي إلى البرازيل، فلست في موقف يسمح لك بتوجيه أي اتهام إلى مسلكي. أنا أعرف الآن، أنك لم تتصرف كوطني، لحظة واحدة. كلا يا روبير، بل تصرفت كمشايح، مجرد مشايح لا أكثر..

روبير: (متماكاً نفسه) من ذا الذي يتحدث عن اتهام، أو عن حكم أخلاقي؟ هذه أوهام، وأنت تعلم ذلك مثلي. ولكنني أريد أن تلاحظ فحسب أنك إذا كنت قد ملكت من الجرأة ما جعلك تعامل فرنسا على أنها جثة، وتدّعي إدعاء

عجيباً بأنك تصحب روحها نحو الشواطئ البرازيلية، فإنني أنا وأصدقائي قد تعهدنا بالمحافظة على فرنسا حقيقة، وليست ميتة، فرنسا الثورية التي لم يسمح لك ضميرك السيئ، ضمير البرجوازي المرهون-أن تعترف بوجودها<sup>(٥٤)</sup>.

وقبل رحيل (بسكال) وزوجته (رينيه لومير) عن فرنسا ، يتجه إلى إقناع (إستير) شقيقة (روبير) والأخت غير الشقيقة لرينيه - التي تشك رينيه بوجود علاقة بينها وبين زوجها - بأن تصحبهما هي وأبنها (مارك - أندريه) إلى البرازيل ، وإذا كانت (رينيه) قد صرحت بسخرية أنه لم يعد ثمة وجود للشرف ، فذلك لأن كلمة وطن لم يعد لها في نظرها أي معنى ، وهذا الموقف يؤكد (مارك - أندريه) الذي استبعد معرفة الجانب الذي يقف فيه الشرف ومن ثم الجانب الذي توجد فيه فرنسا ، لأن مسألة فرنسا ومسألة الشرف الفرنسي لا تنفصلان .

وفي موطنه الجديد يتعرض (بسكال) لضغوطات تفرض عليه احترام الرأي العام بوصفه إستاذاً جامعياً ، وتشتد أزمة (بسكال) حينما يتدخل أحد رجال الدين (الأب ريكاردو) بحياته تدخلاً سافراً، حيث يطالبه رجل الدين البرازيلي بالكشف عن الأخطاء والفظائع التي تحفل بها كتابات الأدباء الفرنسيين المتحررين، يقول (الأب ريكاردو) مخاطباً (بسكال): (لا يمكن أن يقوم ثمة

---

(٥٤) جبرييل مارسل ، روما لم تعد في روما ، في : من الأعمال المختارة (٢)، ترجمة وتقديم فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢م، ص (٩٢ - ٩٣).

حياد في أي مجال كان، ولا سيما في المجال الذي تسمية بمجال الأدب. ولا يكفي أن يقتصر الأمر أو أن يكون الغرض الرئيسي هو مجرد العرض، بل ينبغي أن نحكم، وأن نحكم وفق معايير ثابتة (...). ينبغي أن نقوم بمراجعة للأحكام في ضوء الأحداث المعاصرة، كما ينبغي أن نتخلص من ذلك التساهل المجرم الذي أبداه الناس نحو أولئك الذين حطموا الإيمان، وفتحوا الطريق المؤدية إلى الفوضى. وقد أكدوا لي أنك تنوي محاضرة طلابك عن (جيد) و(بروست)، وعمن لا أدري؟.. وعلى فرض أنهم حولوك هذا الحق، وهذا ما كلفت بإبلاغك به صراحة فسوف يكون ذلك بشرط رسمي: وهو أن تكشف عن الأخطاء، وعن الفظائع التي تحفل بها كتاباتهم<sup>(٥٥)</sup>.

إن موقف (الأب ريكاردو) هنا هو شكل من أشكال القمع الفكري التي تمارس ضد (بسكال)، فهو يتظاهر بأنه قد حدد اختيار (بسكال) مقابل منحه كرسي (سان فيليب) في الجامعة، فإذا لم يحترم الرأي العام في البرازيل، فإن أبواب الجامعة ستغلق في وجهه، وهذا الابتزاز الأخلاقي المادي الذي يمارسه (الأب ريكاردو) من شأنه أن يحيلنا إلى مأساوية الواقع النفسي الذي يعيشه (بسكال)، وما حالة تحديد الاختيار إلا شكلاً من أشكال التقييد له، إذ من شأنه أن يجعل البعض ينظرون إلى أن (بسكال) شخص أناني ضعيف لا يبحث إلا عن مصالحه، وأن رحيله عن فرنسا لم يكن إلا هروباً ارتبط بحرصه الوحيد على أمنه وحياته الشخصية.

---

(٥٥) جبريل مارسل، روما لم تعد في روما، ص ١٤٢.

لكن (بسكال) برفضه للإذعان المفرط لرغبات (الأب ريكاردو) قد أكد أنه يعيش رغم أزمته جانباً لا يستهان به من الحرية الفكرية، (فليس من شك أنه لا يرفض التسليم بأن التأثير الذي يمارسه شخص مثل (جيد) كان مفسداً حقاً من بعض جوانبه. ولكن لأن بسكال يتمتع بعقل أمين في جوهره، فإنه يرى أن الواجب الأول على مؤرخ الأدب قبل التذوق - وهو ما يعني هنا الإدانة - هو الفهم بمجهود من التعاطف يمتزج بسخاء النفس، فإذا كان ثمة افتقار إلى هذه التعاطف أو هذا السخاء، لم يعد هناك مكان للفكر الحر. وهنا ينحط النقد ويتحول إلى ضرب من ممارسة نوع من الأوتوماتيكية (الحركة الآلية)، وهذه نقطة لا يستطيع أن يتخطاها دون أن يخون رسالته (٥٦).

ومع تضخم المعاناة التي يعيشها (بسكال) في البرازيل، نجده يعلن عن ناعته بأراء (روبير) الذي قتل في فرنسا على أيدي خصومه السياسيين حيث يناشد مواطني فرنسا في رسالة إذاعية من البرازيل بضرورة البقاء في الوطن، لأن الوهم القائل بأننا نستطيع أن نحمل الوطن معنا لا يمكن أن يولد إلا من الغرور - على حد تعبيره.

إن هذه المسرحية التي كتبها (مارسل) في أوج نضجه الفني والفلسفي تؤكد معنى الواجب، دون أن تنسى أن لهذا الواجب تفسيرات متباينة وفق استعدادات الأفراد العقلية بل والعضوية أيضاً، ولكن على الإنسان اتخاذ الموقف الذي

---

(٥٦) جبرييل مارسل ، تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما ، في : من الأعمال المختارة

(٢) ، ترجمة . فؤاد كامل ، ص ( ١٨٦ - ١٨٧ ) .



يمكن التمسك به إلى النهاية، ومحور المسرحية الأساسي وبؤرتها المركزية التي تضيء كل شيء فيها هي ضمير (بسكال لومير)، فالأزمة الحقيقية التي يعانيها هذا الضمير هي عجزه عن التحرر من ضرب الهوس الفلسفي الذي يبعده عن الفطرة الصحية السليمة<sup>(٥٧)</sup>.

إن أزمة الانسان الفرنسي تتجلى واضحة من خلال أزمة الشخصيات وفي مقدمتها (بسكال) الذي يعاني من أزمة ضمير حادة ترتبط بموقفه السلبي من الوطن في الظروف الحرجة، وهذه الأزمة نتيجة حتمية لرضوخه لرغبة زوجته المتمثلة بالهجرة وذلك بسبب حالة الذعر التي تعيشها في فرنسا، كذلك تبدو حالة التأزم واضحة في شخصية (مارك-آندريه) ذلك الفتى العدمي الحائر الذي يعبر عن الشباب الفرنسي في تلك المرحلة العصبية المفعمة بالضياح والانحلال والفساد وحالة الافتقار إلى الطمأنينة ووضوح الهدف، وتبدو حالة التأزم كذلك في شخصية (روبير) ذلك الشاب الماركسي الذي رأى أنه من الممكن الحيلولة دون أي غزو أجنبي لفرنسا من خلال قيام شيوعية فرنسية، وقد ظل متمسكاً بمبادئه حتى دفع حياته ثمناً لها بقتله على أيدي أنصار (ستالين) الذين رأوا فيه خصماً خطيراً.

وإذا كان (سارتر) قد اتخذ من الفن وسيلة للخلاص في بعض كتاباته، فإن (مارسل) قد جعل شخصياته المسرحية تتخلص من أزماتها من خلال العودة إلى الايمان، وقد ظهر ذلك من خلال شخصية (كريستيان) في مسرحية (العالم

---

(٥٧) ينظر. فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية روما لم تعد في روما ، ص (٩-١٠) .

المكسور)، و (بسكال لومير) في مسرحية (روما لم تعد في روما) و (إميديه شارتان) في مسرحية (القلوب النهمّة أو الظمأ) وغيرهم ، وهذه النهاية التي ينهي (مارسل) شخصياته إليها نابعة من قناعاته الدينية ، يقول (بسكال) مخاطباً (مارك- أندريه) وهو في حزن عميق: (لم أعد أعرف أين الشجاعة. أو حتى أين التضحية. أنت تفهم ، يا مارك- أندريه، أنا لا أعرف ما سيبقى مني بعد ذلك الإبعاد هناك، لن أعرفه إلا فيما بعد، وربما كان ذلك لإدانة نفسي. يا بني أقسم لك، إن افتقاري إلى الايمان لم أحسه قط بمثل هذه القسوة ، فلو أنني كنت مرتبطاً، مرتبطاً بالمسيح، فلعل شيئاً من النور يوهب لي وأنا لا أبصر شيئاً)<sup>(٥٨)</sup>.

إن (بسكال) بابتعاده عن المسيح إنما ابتعد عن الايمان الذي من شأنه أن يهيئ له شيئاً من النور، فأصبح بذلك مشرفاً على الموت الذي اصطلح اللاهوتيون المسيحيون على وصفه بأنه موتاً روحياً يمكن له أن يتجسد من خلال وضع الإنسانية خارج الايمان المسيحي، (إن عملاً كمسرحية (روما لم تعد في روما) هو في جوهره عمل سمفوني . وقد أشرت في معرض الحديث عنه إلى الوعي البوليفوني بعالم يشعر بخطر الموت: بيد أنه من الجلي أن هذه البوليفونية لا يمكن إلا أن تكون متتابعة. ذلك أن ردود الفعل المتعاكسة عند كل من (بسكال) و (مارك- أندريه) لا يمكن أن تعرض في وقت واحد معاً: ومن ثم فلا يمكن أن تنتهي المسرحية- إذا أردنا لها نهاية هارمونية- إلا بذلك النوع من اليقين المأساوي الذي توصل إليه (بسكال)<sup>(٥٩)</sup>، والذي لا ينفصل عن الإحساس

---

(٥٨) جبرييل مارسل ، روما لم تعد في روما ، ص ١٠٥ .

(٥٩) جبرييل مارسل ، تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما ، ص ١٨٠ .

بالموت الروحي الذي يظهر واضحا من خلال الأزمة الوظيفية للإنسان المعاصر، والمرتبطة بانهيار القيم الحضارية الروحية للعصر، وسيادة قيم جديدة تقوم على البطش والقهر لتلقي بظلالها على الإنسان، فتجعله عاجزا عن التكيف مع الواقع وترسخ لديه مشاعر العزلة والاغتراب وفقدان التواصل والانسجام في عالمه مع الآخرين.

## رابعاً: أزمة الإنسان في أدب اللامعقول:

كان للحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥ م) ولنتائجها السلبية أثره في توجيه عقول الكتاب في أوروبا لإيجاد دور جدي للإنسان في صياغة الحياة بعيداً عن ويلات الحروب ومآسيها، (ومما لا شك فيه أن عالم منتصف القرن العشرين قد فقد معناه في نظر كثير من الناس الذين يتمتعون بالذكاء ورهافة الإحساس، وأنه بكل بساطة لم يعد له معنى. لقد انحل ما كان يعتبر يقيناً من قبل، وانهارت أسس الأمل والتفاؤل الراسخة، وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي- أي باختصار "لا معقول"، لقد سقطت فجأة جميع عهود الأمل وجميع تفسيرات المعنى الغائي، فإذا هي سراب خلب وهراء أجوف وصفير في الظلام)<sup>(١)</sup>، ونتيجة لذلك فقد عم الخواء الروحي في أوروبا، وفقد الإنسان هيئته ومكانته في الوجود، لا سيما بعد أن فشل فشلاً ذريعاً في أن يرد ويلات الحروب عن مجتمعه الإنساني.

ويؤكد (مارتن أسلن) أن اصطلاح دراما اللامعقول يجب أن يفهم على أنه (نوع من الاختزال الفكري لنمط معقد من التشابه في التناول والطريقة والتقليد، ومن الأسس الفنية والفلسفية المشتركة، سواء أكان إدراكها بوعي أو بلا وعي، ومن التأثيرات الناجمة عن رصيد مشترك من التراث. ولهذا فان تسمية من هذا النوع تساعد في الفهم، ومقياس صلاحها هو مدى مساعدتها لنا على فهم

---

(١) مارتن أسلن ، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ترجمة. صدقي عبدالله خطاب ، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، ١٩٧٠ م ، ص ١٣ .

واستيعاب العمل الفني. وهي ليست تصنيفاً ملزماً (...) فقد تحتوي مسرحية على بعض العناصر التي يمكن فهمها جيداً على ضوء مثل هذه التسمية<sup>(٢)</sup>.

وقد ذهب (البيركامو) إلى أن المنطلقات الفكرية التي تولد في الإنسان الإحساس بعبثية الحياة تكمن في (التكرار اليومي لحوادث يومية، ووعي الإنسان بمرور الوقت وحتمية الموت، وإحساس الإنسان بالعزلة عن العالم والمظاهر الطبيعية، وشعور الإنسان بغربته عن نفسه)<sup>(٣)</sup>، وهذا الموقف من فلسفة العبث لا يختلف عن موقف (أسلن) الذي رأى أن كل ما هو عبث يكون بلا غاية، وإن الشيء العاثر هو الذي يكون مبتوراً من جذوره الدينية والميتافيزيقية العميقة، لذلك يبدو الإنسان في عصر العبث تائهاً وضائعاً، وتبدو كل تحركاته في الحياة عابثةً وبلا جدوى، وقد انعكس ذلك من خلال أدب اللامعقول الذي جاء ظهوره رداً على أحداث الحرب العالمية الثانية وويلاتها.

إن أدب اللامعقول يرفض التعامل مع المعنى المحدد والمنطقي، ويتجه إلى المعنى الرحب الذي يقوم على الصورة والفكر معاً، لا كما يمكن للعقل إدراكها بل كما هما في الوجدان، وتأتي الأشكال الخاصة بالتعبير عند العبثيين مليئةً بالمتناقضات، وهي كالأحلام صورة رمزية لها أكثر من معنى يوحى به ولا

---

<sup>(٢)</sup> مارتن أسلن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول، ص ٩.

<sup>(٣)</sup> حياة جاسم، مسرح العبث واللامعقول بين النقيدين الغربي والعربي، بغداد: كلية الفنون الجميلة، مجلة الأكاديمي، العدد الرابع، ١٩٨١، ص ٢٤.



يفصح عنه، معنى يمكن إحساسه فقط لأنه يتخذ شكل الحلم بغرائبيته وسرياليته.

ويزخر أدب اللامعقول بحالة الإحساس بالقلق الوجودي والذي يتم التعبير عنه بواسطة بنى لا منطقية للوضع الإنساني، حيث يعلن كتاب اللامعقول رفضهم للتدابير الفعلية والنقد الجدلي، ويتبعون شكلاً غرائبياً خالياً من الهدف ينبعث منه النشاط ولا معقولة الأحداث ضمن أجواء من انعدام التناسق تفجر الضحك من قلب المأساة، فكتاب العبث يتخذون من الكوابيس والأحلام مرتكزاً أساسياً في بناء نصوصهم الأدبية، وهم بذلك يسرون على خطى السرياليين والتعبيريين إلى حد ما، (إلا أن السرياليين قد افتقروا إلى الوضوح بقدر ما أمعن التعبيريون فيه، حيث أفقد هؤلاء وأولئك ذلك التوازن المستدق الحساس الذي لا سبيل إليه إلا بالوقوف على حقيقة العلاقة بين الحلم واليقظة، فالحلم عند (...) الطليعيين ليس وسيلة لاستكشاف عالم منفصل عن واقع اليقظة، بل هو وسيلة لاستجلاء حقائق ذلك الواقع، وسيلة يظل الواقع، بدونها، خبيثاً وغامضاً)<sup>(٤)</sup>، فالحلم عند كتاب الطليعة هو امتداد لليقظة، وهو يسهم في استكشاف خفايا الواقع والتجاوزات المخيفة التي تقع فيه، إذ أنه يعد أسلوباً من الأساليب المستخدمة عند الطليعيين للوصول إلى الحقائق الجوهرية المرتبطة بالإنسان والتي لا يمكن الوصول إليها عن طريق اليقظة، فالعشثيون

---

(٤) شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، القاهرة : وزارة الثقافة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ م ، ص ٣٨.

يحطمون جدران الواقع متجاوزين منطقيته الزائفة إلى عالم من الفوضى الشاملة  
تستحيل فيه معقولية الوضع الإنساني.

وما أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى تبلورت دراما  
اللامعقول في فرنسا من خلال مجموعة من الأدباء أهمهم (صموئيل بيكت) و  
(يوجين يونسكو)، حيث جاءت رؤيتهم الفنية نابعة من الثورة ضد زيف وتفاهة  
الحياة ومثلها العليا. وقد سعى مسرح اللامعقول إلى كسر قوقعة النفاق والآلية  
التي أحاط الإنسان الحديث بها نفسه، وتنبيهه إلى ضرورة تقصي الحقائق  
الأصولية في الحياة حيث حقق بذلك غرضين، أولهما: سخرية مسرح اللامعقول  
بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب، وسخريته من البشر الذين  
يخفون وراء حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة، وثانيهما: مواجهة مسرح  
اللامعقول لا معقولية الوضع الإنساني ذاته في عالم فقد إيمانه ويقينه<sup>(٥)</sup>، وبذلك  
فإن مسرح اللامعقول قد عبر عن أزمة الإنسان المعاصر في ظل الحروب  
وتداعياتها السلبية مستكشفا طبيعة النظام الاجتماعي وبنى علاقاته في ظل  
حالات الزيف والانحطاط التي اجتاحت قيم الإنسان ومبادئه، وذلك بتقديم  
الأجواء الضبابية الغامضة المعبرة عن معاناة الإنسان وهلاكه في بحثه الدءوب عن  
معنى الوجود.

---

(٥) ينظر . نعيم عطية ، مسرح العبث : مفهومه وجذوره وأعلامه ، في : مسرح العبث : القاهرة :  
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م ، ص ( ٤٠١ - ٤٠٢ ) .

ولما جاء مسرح اللامعقول كي يقدم إحساساً تخمينياً أو معرفة حدسية لما هو مكان الإنسان في الوجود، فإنه لا يتحرى عن مشكلات سلوكية وأخلاقية، ولا يعنى بالإدلاء بالمعلومات أو بعرض مصائر شخصيات موضوعية، كما أنه لا يكثر بتصوير أحداث أو بسرد مغامرات، إنه محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى للوجود<sup>(٦)</sup> في ظل حالة انعدام قيمة التفكير الإنساني، نتيجة لما وصلت إليه الحضارة الغربية من فصام عن الحياة أدى إلى عزلة الإنسان واغترابه.

وبالرغم من أن دراما اللامعقول قد جاءت لتشكل ثورة جديدة على التقاليد المسرحية السائدة، إلا أنها لا تشكل انفصالا عن التراث المسرحي. فقد امتزجت بدراما اللامعقول تقاليد قديمة كتقليد المحاكاة بالحركات والتهريج التي ترجع إلى الهزليات الإغريقية والرومانية، وإلى الملهاة الإيطالية والأشكال الشعبية المسرحية كالملهاة الإيمائية الصامتة، وكذلك التراث القديم من شعر الفوازير والتراث الإغريقي والروماني من أدب الأحلام والكوابيس، والمسرحيات الرمزية أو المجازية كما في مسرحيات العصور الوسطى الأخلاقية، أو في المسرحيات الأسبانية الدينية والتراث القديم من البهاليل ومشاهد الجنون في الدراما، وإلى تقاليد المسرحية الشعائرية التي ظهرت في مسرح جان جينيه<sup>(٧)</sup>.

---

(٦) ينظر. نعيم عطية، مسرح العبث..، ص ٤٠٣ .

(٧) ينظر. مارتن أسلن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول، ص (١٥ - ١٦) .

إن الإنسان في مسرح اللامعقول يعبر عن أزمته تعبيرا مباشرا وذلك بترسيخه لحالات العبت واللاجدوى، لذلك، نلاحظ الشخصيات-في كثير من الأحيان- وهي تنطق على سجيتها مستغلة حالة الاضطراب في حركة الشعور والوجدان لتتبلور من خلال حواراتها أكثر من صورة عاطفية في آن واحد.

إن مسرح اللامعقول يقوم على صفة التفكك بين الفكرة وما يليها وانتفاء السببية والمنطقية في سلوك الشخصيات، وتداخل الأفكار غير المتجانسة ووجودها في سلوك الشخصية نفسها، وانفراد كل شخصية في عالمها الخاص وعدم وضوح أفكارها، واستخدام الرمزية والتكثيف وعدم التقيد بالواقع والتداخل بين الواقع والخيال، إضافة إلى فقر الأفكار الذي يظهر من خلال: التكرار المتواتر سواء في الحركة أو الكلام، وتكرار السامع للكلام الذي سمعه وكأنه صدى له، أو تكرار الكلمات الأخيرة، أو اعتماد التماثل اللفظي وارتباطات الرنين، أو قلة الحصيلة الفكرية لما تفهمه شخصية في المسرحية من شخصية أخرى، أو التوقف المستمر واستخدام الصمت في تتابع واضح<sup>(٨)</sup>.

ويعد (يوجين يونسكو)<sup>(٩)</sup> أحد رواد أدب اللامعقول الذين ركزوا في نتاجاتهم على عرض صور الاغتراب واللاجدوى وعبثية الحياة في ظل انسحاق

---

(٨) ينظر. عمر شاهين، الأسس النفسية لمسرح اللامعقول، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية، مجلة المجلة، العدد ٧٨، ١٩٦٣ م، ص (٥٨ - ٦٠).

(٩) ولد (يوجين يونسكو) في مدينة سلاتينا الرومانية عام ١٩١٢ من أب روماني وأم فرنسية، لكنه لم يلبث وأن هاجر إلى فرنسا بصحبة والدته ولم يكن قد تجاوز الثانية من عمره، وهناك نشأ في المدارس الفرنسية حتى أتم تعليمه، ثم عاد إلى رومانيا موطنه الأصلي سنة ١٩٢٥ م، حيث التحق بجامعة بوخارست لدراسة الشعر الرمزي، ثم عمل في بداية حياته مدرسا للغة الفرنسية، من مؤلفاته: المغنية الصلعاء، المستأجر الجديد، إميديه، العطش والجوع، مكبث وغيرها.

الإنسان وتحطم القيم والمبادئ الإنسانية، ويعود إليه الفضل في الإعلان عن مسرح الطليعة وتوضيح مفهومه وقوانينه للعالم، وذلك حينما قدم محاضراته في المعهد الدولي للمسرح عام ١٩٥٩م متحدثاً في الوقت نفسه عن تجربته الخلاقة مع المسرح الطليعي.

لقد زرعت الأحداث المريعة التي مرت به في طفولته، إثناء وجوده في (بوخارست) والمتمثلة بالحرب العالمية الأولى، شيئاً من الخوف والرعب في داخله مما أثر في تكوين شخصيته وبنائها الفكري، (فمن ذكريات يونسكو الأولى والتي تعود إلى عهد وجوده في بوخارست، صورة الجنود، رمز العنف، وهم يزرعون الشوارع ويدقون الأرض بأقدامهم. ومن هذه الذكريات أيضاً صورة العنف المتمثلة في جرائم الفاشستية وفي الحروب ولعل هذا العنف كان وراء شعور يونسكو بالغربة في وطنه والانفصام عن المجتمع الذي يعيش فيه. مما جعله يبحث له عن وطن آخر فوجده في فرنسا)<sup>(١٠)</sup>، وهذه الأحداث خلقت لدى (يونسكو) فيما بعد الإحساس بخلو العالم من المعنى، والشعور بعدم واقعية الواقع، وهذا قد انعكس على شخصياته المسرحية التي ظهرت في أجواء اللامعقول وتناقضاته، وهي شاردة محطمة ولا تحمل في ذاتها شيئاً سوى الألم والندم وخواء حياتها، حتى أصبحت بذلك مثاراً للسخرية والتهكم.

---

(١٠) حمادة إبراهيم، مقدمة أعمال يوجين يونسكو (٥)، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٨ م، ص



في عام ١٩٣٨م عاد (يونسكو) إلى باريس لإعداد رسالة دكتوراه في موضوع (الخطيئة والموت في الأدب الفرنسي منذ بودلير)، لكنه عدل عن توجهه في دراسته وأستقر نهائياً في باريس، وقد دخل (يونسكو) مدخل التأليف المسرحي وهو في السادسة والثلاثين من العمر تقريباً، وبالذات بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية التي خلقت لدى الأدباء والمفكرين دافعاً فكرياً وثقافياً جعلهم يتوجهون إلى إيضاح مأساوية الحروب وسوداويتها، وكان توجه (يونسكو) للتأليف المسرحي في لحظة لم يفكر فيها في أن يكتب في يوم من الأيام للمسرح، حيث كان ذلك صدفة حينما أتجه لتعلم اللغة الإنجليزية بوساطة كتاب للمحادثة يستخدمه الفرنسي المبتدئ (ويروي) أسلن بالتفصيل كيف بدأ يونسكو في تعلم اللغة الإنجليزية بطريقة "اسيميل" فاكتشف من جديد حقائق لم يفكر بها من قبل مثل: "كون السقف فوق والأرض تحت"، وكيف أنه مع تقدم الدروس ظهرت شخصيتان: السيد والسيدة سميث، تشكل حديثهما في المسرحية، ويروي أسلن كذلك أن زلة لسان الممثل الذي كان يقوم بدور قائد فرقة الإطفاء أعطى المسرحية الاسم الذي تعرف به الآن: المغنية الصلعاء<sup>(١١)</sup>.

إن تشابه الحوار المسرحي مع طبيعة البناء الفني لكتاب المحادثة وما اشتمل عليه من حوارات للشخصيات أوردتها المؤلف كأمثلة توضيحية، قد كان له دوره في تسهيل مهمة (يونسكو) في الكتابة الذي سرعان ما أصبح أسيراً للقلم، إذ تغيرت معالم النص إلى شيء من الاضطراب والفوضى، وبدأت الحوارات تلقى

---

<sup>(١١)</sup> أرنولد . ب . هنجلف ، موسوعة المصطلح النقدي - اللامعقول ، ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ م ، ص ٦١١ .

بظلال المفاجأة على من يقرأها أو يسمعها، وظهر الخلل في تصرفات الشخصيات التي بدت كأنما فاقدة لذاكرتها، وتحولت تصرفاتها إلى ضرب من الخيال، (ولما سأل النقاد يونسكو عن تعليل اختياره لعنوان المسرحية أجاب: لأنه ليس في المسرحية أية مطربة لا صلعاء ولا كثيفة الشعر! وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان)<sup>(١٢)</sup>، وهذه المسرحية ناقشت قضية عقم اللغة وعجزها في أن تكون وسيلة تفاهم ناجحة بين أبناء الجنس البشري، حيث عرض المؤلف من خلالها وجهة نظره حول الطبيعة المتحجرة والآلية للكلام الاجتماعي.

إن (يونسكو) يركز في مسرحه على مجموعة من الأساليب لصياغة وتقديم مادته الأدبية، ويبرز من بينها أسلوب الحلم والتهكم، فكونه يختار للمسرحية اسماً يغير مدلول محتواها، فهذا يعني أنه أراد السخرية من موضوع أو قضية معينة.

إن فهم مسرح (يونسكو) يتطلب من القارئ أن يفسح المجال لخياله في محاولة لاستيعاب بناء الفكرية والجمالية، وفي هذا المقام تبرز ملامح مسرح العرائس - الذي تعلمه يونسكو في بداية مشواره الفني - واضحة في مسرحه، حيث يكشف (يونسكو) عن هذه الحقيقة قائلاً: (مازلت أذكر أن أمي لم تكن قادرة على أن تتزعني من عروض العرائس في حدائق لوكسمبورج. كان من الممكن أن أظل أمامها مأخوذاً أياماً وأياماً، وما كنت اضحك مع ذلك. كان منظر تلك الدمى يملك علي حواسي وأنا أراها تتكلم وتتحرك وتتضارب

---

(١٢) لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر، ص ٢٣٨.

بالمهروات، كانت تلك صورة الحياة ذاتها برغم غرابتها. كانت اصدق من الصدق ذاته برغم لا معقوليتها. كانت تلك صورة الحياة مبسطة وكاريكاتورية كما لو كان المقصود وضع الخطوط تحت الحقيقة الوحشية المهولة في سخريتها وقبحها) (١٣).

وبعد ظهور مسرحية (المغنية الصلحاء) عام ١٩٤٩م، كتب (يونسكو) مسرحيتي (الدرس) و (جاك أو الامثال) عام ١٩٥٠م، ومسرحيتي (الكراسي) و (ضحايا الواجب) عام ١٩٥١م، و (المستأجر الجديد) و (الاسكتشات السبعة) عام ١٩٥٣م، لكن الظهور الحقيقي لـ (يونسكو) في المسرح كان من خلال مسرحية (اميديه) عام ١٩٥٤م التي حققت من خلالها نجاحا كبيرا، وعندما عرضت المسرحية فرقة (جان ماري سيرو) الفرنسية عام ١٩٥٨م في المعهد الفرنسي في لندن، تحدث (يونسكو) كلمة قبل العرض قال فيها: (ليس هناك ما يدعو إلى التعريف بمسرحية تعرض على المسرح فكل ما تحتاجه هو أن تعرض، ولذا فإنني لن أحاول أن أشرح لكم المسرحية التي ستشاهدونها وتسمعونها، إذ لا يمكن تفسير أية مسرحية وإنما يجب أن تمثل، فهي ليست عرضا تعليميا وإنما هي عرض حي ودليل حي. كل ما أستطيع أن أقوله لكم أن هذه المسرحية عمل بسيط، صياني، وتكاد تصل في بساطتها إلى حد البدائية، ولن تجدوا فيها أي اثر للرمزية)<sup>(١٤)</sup>، ولم يستبعد أن تؤخذ قصة هذه المسرحية من الأخبار المنشورة

---

(١٣) نعيم عطية، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو، في: مسرح العبث، ص ٥٠١.

(١٤) مارتن أسلن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول، ص ٢٧.

في أية جريدة، في إشارة إلى واقعيتها وإمكانية حدوثها في الحياة مع أي فرد أو مع أية شريحة اجتماعية.

إن البدائية والصبيانية والفكر الطفولي التي لازمت مسرح (يونسكو)، ترتبط بسلسلة التراكمات الحياتية في الأفكار، التي منبعها الأصلي هو طفولته التي عايش خلالها (مسرح الدمى) Puppet Theatre ، ومهما يكن من أمر فإن الأحلام جاءت لتعبر عن المشاعر الجياشة المكبوتة المتمثلة بالوحدة والعزلة والسأم.

إن (يونسكو) ينطلق في مسرحه من نظرة عميقة وفكر حكيم وذلك عند تصويره للأحداث والوقائع المسرحية ليعبر عن عبث الإنسان بروح تهكمية ساخرة تجنح إلى الحذاقة والفكر المستنير، وذلك للعبور إلى فكر القارئ من خلال نقاط ضعفه محققا بذلك هدفه في محاولة إيصال الفكرة التي يتبناها في كل مسرحية من مسرحياته، وقد عبر أحد قراء (الابزرغر) اللندنية عن ذلك حينما قال: (لو شاء يونسكو أن يضع في مسرحياته بعض ما يضع في مجادلاته من وضوح وحكمة لأصبح كاتباً مسرحياً عظيماً)<sup>(١٥)</sup>، فالقارئ لمسرح (يونسكو) يجهل في كثير من الأحيان حقيقة ما يعرض أمامه من أفكار لا سيما إذا كان قارئاً عادياً ، فمسرح اللامعقول يدفع المتلقي نحو الاستغراب والدهشة ويفتح آفاق

---

(١٥) ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعة - المسرح التجريبي في فرنسا ، ترجمة . يوسف اسكندر، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ م ، ص ( ١٠٧ - ١٠٨ ) .

التأويل، لاسيما أن (يونسكو) قد طالب من خلال برنامجها الطليعي بتطهير الفن المسرحي من كل ما يمكن أن يهدد طابع الثبات في حياة المجتمع.

وحول موضوعات مسرح (يونسكو) يشير (نعيم عطية) إلى أنها تتوزع بين موضوعات عقم اللغة و البرجوازية واللامعقول سواء في الحياة أو الموت، فموضوعة اللغة وحالة الانهيار التي اعترتها كوسيلة من وسائل التواصل والتفاهم بين الأفراد، ترتبط بموقف (يونسكو) الفلسفي من الواقع المرير الذي فرضته الحرب على أبناء الجنس البشري، ولكي يثبت (يونسكو) وجهة نظره يظهر اللغة ضمن أجواء الابتذال والمكرر، وهذا الموقف من اللغة ظهر واضحا منذ مسرحيته الأولى (المغنية الصلعاء) عام ١٩٤٩ م.

إن موقف (يونسكو) من البرجوازية يتعلق بصميم موقفه كفنان، فقد عد الكاتب الذي يكون شاهدا على حقيقة عصره بأنه كاتب مبدع. وأدرك أن الواقع المادي هو جزء من الواقع الإنساني الشامل، وأن الحلم والأسطورة في حريتهما المطلقة، واللاوعي في فقدانه للمنطق، والوقوف على عبث الوجود، تكون جميعا جزءاً من الواقع الإنساني، ومع ذلك فلم يستطع أن يتقبل ذلك الجانب الأخير للوجود بوصفه الواقع الإنساني الشامل، لأنه وجد في ذلك التقبل ما تبدى له كقضاء على حقيقة الإنسان ونزول به إلى مستوى الدمى، وذلك التضيق التعسفي للواقع وتحديد مجروده ما هو مادي هو هدف الواقعية وأسلوبها، ولما كانت الواقعية في الفن هي النتاج الخالص للثقافة البرجوازية، فإن



البرجوازية تمثل بواقعيّتها بالنسبة للطليعيين في وعيهم بعث الوجود، عائقاً ضخماً في طريق تحرير الروح من المسلمات والمواصفات الجامدة<sup>(١٦)</sup>.

إن مسرح (يونسكو) يركز على عرض وحدة الفرد وعزله، وصعوبة اتصاله بالآخرين في الوقت الذي انتفت فيه كل الأسباب الموضوعية للتفاهم و أصبح الإنسان عرضة للضغوط الخارجية المهيمنة والانسجام الآلي بالمجتمع، إضافة إلى إذعانه للضغوط الداخلية المذلة التي تفرزها الأحداث، أما موضوعة الموت فإن (يونسكو) يقف منها موقفاً طويلاً، إذ تشيع هذه الوقفة في فنه المسرحي فالموت يثير الرعب لا لأنه واقعة فظيعة في حد ذاتها، بل لأنه يجعل كل الحياة التي سبقته عبثاً وسخفاً، فضلاً على أنه في حد ذاته لا معنى له، وقد عبر إحساس (يونسكو) بالموت عن روح العصر حيث لازم مسرحه سواء بمفهومه الجسدي أو الفكري، وهو يشيع اشمئزاز الإنسان من الواقع وشعوره بنهاية الحياة نهاية مأساوية، وفكرة الموت تبرز في معظم مسرحياته لا سيما (سفاح بلا كراء) ١٩٥٧ م، و (الملك يموت) ١٩٦٢ م، (لعبة الموت) ١٩٧٠ م التي ناقش فيها (يونسكو) قضية استفحال وباء خبيث وقاتل في الأرض، حيث تفشل جميع المحاولات المتبعة للتغلب على هذا الوباء والقضاء عليه، وتكون النهاية انتشار الجثث بأعداد كبيرة، وتتوالى الضحايا وتتزايد لدرجة أن الحفارين لا يجدون الوقت والمكان الكافيين لدفن الجثث، ولم يحدد (يونسكو) زمان الأحداث المسرحية ومكانها، بل جعلهما مجهولين بهدف منه لأن يجعل الفاجعة كونية

---

(١٦) ينظر - شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، ص ( ٣٣ - ٣٤ ) .

تتعلق بالجنس البشري كله، وحول ذلك يقول (يونسكو): (إن الواقع كابوس لا يطاق. انظروا من حولكم ماذا تجدون؟ حروبا ودمارا وويلات، وأحقاذاً واضطهادات، والموت لنا بالمرصاد، لقد خلقنا لكي نكون خالدين ومع ذلك نموت. الأمر مخيف ولا يمكن أن يحمل يحمل الجدل)<sup>(١٧)</sup>.

ويذهب (يونسكو) في مسرحه إلى مناقشة قضايا ترتبط بالوجود، حيث يهاجم كل من يهدد هذا الوجود هجوما شديدا، ويقف موقفا حازما منه في سبيل أن يعيش الإنسان بأمن وسلام، ولا عجب أن نرى أن الوحدة تكتنف الشخصيات في مسرحه وهي تعاني من الاغتراب لا عن المجتمع فحسب وإنما عن نفسها أيضا، إضافة إلى شعورها الرهيب بالخوف والقلق والرعب من خفايا المجهول.

إن (يونسكو) يركز أساسا على أن يرى جمهوره العزلة المشتركة المتبادلة بين البشر، وخواء حياتهم اليومية من أي معنى رغم أنها تشكل كل وجودهم على هذه الأرض، ويعزز (يونسكو) ذلك حينما يقول: إنني أحس أنني لا أُنتمي إلى هذا العالم على الإطلاق، وأنا لا أعرف لمن ينبغي أن ينتمي هذا العالم<sup>(١٨)</sup>.

ولو حاولنا استعراض حياة الأدباء والشعراء الذين ولدوا وعاشوا في الفترة نفسها التي ولد وعاش بها (يونسكو)، لوجدنا أن نظرتهم للحياة مقارنة

---

(١٧) نعيم عطية ، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو ... ، ص ( ٥٠٤ - ٥٠٥ ) .

(١٨) يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٤٢ .

كثيراً لنظرة (يونسكو)، لا سيما أن الواقع الذي عاشه (يونسكو) قد عانت منه أوروبا كلها، وحول ذلك يقول (ريتشارد شيشنر): (إن جميع مسرحيات يونسكو تتخذ طابع الترجمة الذاتية والاعتراف، وتعتبر مسرحياته الأولى إجلالاً لما وقر في أعماقه من مخاوف شريرة شبيهة بما كان يسيطر على كافكا، وهو ما كان يعد من الأمور الشائعة في هذه المرحلة التاريخية على الأقل)<sup>(١٩)</sup>.

إن مسرح (يونسكو) هو آخر ما وصل إليه المسرح العالمي بعد الحرب العالمية الثانية من غرابة وطابع فطري، ليعرض لنا في مسرحه أشكالاً من التحدي غير المألوفة في مسيرة الحركة المسرحية العالمية، لذلك شكل مسرح اللامعقول ثورة تجديدية بالشكل والأسلوب، ويمكن القول أن أهم شكل للتجديد في مسرح اللامعقول يكمن في الاستخدام الفني للغة ولعناصر البنية الدرامية الأخرى.

فقد تحررت الكلمة في مسرح (يونسكو) من طابعها ومدلولها، واتجهت جملة الأدبية إلى حالة من اللاتبات، إذ طوّع لغته المسرحية بما يتماشى مع فكره ومادته الأدبية محطماً استبداد اللغة بالمسرح، وخفضاً وظيفتها إلى وظيفة نسبية لا أهمية لها<sup>(٢٠)</sup>، ولم يهتم بأن تنقل اللغة مفاهيماً موضوعية إلى المتلقي، أو تتولى

---

(١٩) جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة. عبد المنعم إسماعيل ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٧٩ ، ص ١١١ .

(٢٠) ينظر . محمد جمعة ، محمود حجازي ، أوجين يونسكو ، مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٦٤ ، ص ٥٠ .

مهمة التعبير عن شخصياته المسرحية، وإنما كانت تحمل أشياء مغايرة لمدلولات الواقع لتوحي بذلك بأجواء العبث.

إن (يونسكو) قد هاجم اللغة هجوماً حاداً محطماً قواعدها المتعارف عليها والقائمة على أساس أنها وسيلة التفاهم والتخاطب بين أبناء الجنس البشري، وفي ضوء ذلك تبدو شخصياته المسرحية مختلفة في سلوكها وأنماطها الفكرية عن الإنسان الواقعي، وقد تتجلى أصالة كتاب اللامعقول (في أنهم لكي يعبروا بصورة عنيفة من قبل عن رغبتهم في الاشتقاق عن هذا العالم المزيف، يمدون نطاق الهدم لكيان اللغة ذاتها)<sup>(٢١)</sup>، فأنحطاط اللغة وتفككها وبدائيتها بالشكل الذي نراه في مسرح (يونسكو) ليست إلا ظاهرة دالة على فراغ الشخصيات وخوائها، ولكن لا نغفل أن كتاب أدب اللامعقول قد اعتمدوا في لغتهم على الشاعرية في العبارات والنغم. فقد ذهب (يونسكو) إلى (أن الشعر هو جوهر الدراما، لذلك فقد كان عليه أن يستخدم الكلمات في أقصى حدودها ويستخدم اللغة لدرجة الانفجار، باستخدام التضاد والمطابقة وارتباط الرنين وتكرار الكلمات للحصول على تراكيب لغوية جديدة نقية، أو لتهدم اللغة نفسها إن لم تستطع أن تعطي المعنى المراد)<sup>(٢٢)</sup>، فثورة اللغة في مسرح (يونسكو) ترتبط بثورة الشخصيات وبالمغزى الفكري الذي يعبر عن حالي العبث واللاجدوى في الحياة.

---

(٢١) محمد جمعة ، محمود حجازي ، أوجين يونسكو ... ، ص ٤٣ .

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

وبما أن اللغة عند (يونسكو) قد خرجت عن طابعها المؤلف وتمردت على الواقع، فكان لابد أيضا وان يتمرد الحوار المسرحي ويخرج عن طابعه أيضا، فالحوار في مسرح (يونسكو) مرتبط بحالة العجز التي تكتنف اللغة، وحالة الفشل في خلق روح التواصل بين الشخصيات، (لقد اتخذ يونسكو سلوكا جديدا تجاه الحوار مختزلا إياه إلى مركز لاستمرار التعبير عن الفعل، وفي الوقت نفسه سار على دعائم شعرية، وكشف عن أن الفشل في التواصل يمكن أن يكون إيجابيا بدلا من أن يكون تأثيره الدرامي سلبيا)<sup>(٢٣)</sup>، فمع تهشم اللغة والحوار المسرحي تهشم دواخل الشخصيات المسرحية، فشخصيات مسرح (يونسكو) تفتقد في معظمها إلى الاستقرار، وهي تبدو صبيانية في سلوكها وأفكارها وتوجهاتها.

إن مسرحيات (يونسكو) تفتقر إلى الحوادث المتطورة وأبطالها هم مجموعة أشخاص يتكلمون كلامًا غريبا يشتمل على المفارقة الكبيرة في الأفكار والرغبات، ولكن لا تلبث خيوط تلك المفارقة وأن تلتحم مع بعضها، فبالرغم من (لغة مسرحيات يونسكو المباشرة، وواقعية مواقفه العميقة، فإن أعماله تدعى في بعض الأحيان "أعمالا بدون شخصيات مسرحية"، كما تدعى في بعض الأحيان بـ "الفارس التراجيدي" أو "الفارس الميتافيزيقي" أو "أعمالا غير مسرحية" هذه الأعمال التي تعتبر أعمالا شاعرية أولا وآخرا)<sup>(٢٤)</sup>.

---

(٢٣) محمد جمعة، محمود حجازي، أوجين يونسكو..، ص ٢٢.

(٢٤) جاك جويشار نود، جين بيكلمان، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ترجمة. شاكر

النايلسي، القاهرة: دار الفكر، ١٩٦٠ م، ص ٨٠.



إن المتتبع لمسرح (يونسكو) يجد أنه قد جعل الشخصيات النسائية تستحوذ على معظم الحوارات في مسرحياته، ففي مسرحية (الملك يموت) نجد أن شخصيتي (آيلايد) و (ماري) تستحوذان على الحوار المسرحي أكثر من الشخصيات الأخرى، وفي مسرحية (المستأجر الجديد) يعزز (يونسكو) حالات الفوضى والخواء الفكري والثروة من خلال استنطاقه لشخصية (البوابة) بالحوارات الطويلة التي لا يمكن لها أن تتوافق مع حدود العقل والمنطق، وتأتي هذه الظاهرة نتيجة لموقف (يونسكو) العدائي من المرأة ونظرته لها بأنها مبعث للملل وعدم الاستقرار، إن (للتفاهات والكلام المبتذل في مسرح يونسكو عدة وظائف. انه يستخدم أداة للنقد الاجتماعي وللنقد الفلسفي أيضا، وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص إلى ما يسميه البرجوازية)<sup>(٢٥)</sup>.

وكثيرا ما نلمح في شخصيات مسرح (يونسكو) حالات الفوضى والتناقض وذلك نتيجة لسيطرة الحالات الحلمية وسريالية المواقف على الشخصيات، لذلك فلا يمكن إغفال حقيقة أن هذه الشخصيات تتصف بعدم الاستقرار والوضوح، مما يسهم في عدم فهم مقاصدها وتوجهاتها الفكرية، ولكن تبقى أجواء العبث واللاجدوى مخيمة على تلك الشخصيات التي اختارت الخروج من الواقع إلى اللاواقع، و ذلك من خلال سكنها في بيئة حلمية تجعلها مغايرة لتصورات العقل الإنساني.

---

(٢٥) نعيم عطية ، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو ، ص ٤٩٩ .

وتظهر شخصيات (يونسكو) في أطوارها المأساوية، وهذا يعبر في حقيقته عن مواقفها الاجتماعية فلقد (عمل يونسكو ما في استطاعته لإبراز الرعب من خلال شخصه وتراكم الأشياء وترجمة الفعل المسرحي إلى تعابير مصورة، وعرض صور الخوف والأسف والندم والغربة بأشكال مرئية، والتلاعب بالكلمات وتجسيد الإنسان الآلي والتأكيد على فراغه تأكيداً مأساوياً، وتصوير أغراضه النفسية تصويراً دقيقاً ووضعها في مكانه من الهرم الاجتماعي بغير رتوش)<sup>(٢٦)</sup>.

ولم يتعامل (يونسكو) مع الزمان والمكان ضمن المنطق المتعارف عليه، (فلقد كتب يونسكو وكتاب الطليعة ما يمكن تسميته بدراما الساعات المكسورة، بمعنى أن شخصيات مسرحياتهم تعيش في عالم توقفت ساعاته فيتولاها الارتباك كما نرى بيرانجيه في الفصل الأخير من (القاتل) وهو يواجه ساعة واقفة لا تتغير قراءتها أبداً، مما يجعله كمن يجوب عالماً غير واقعي انعدم فيه الزمن وكأنه في حلم أو كابوس)<sup>(٢٧)</sup>، وهذا نابع من النظرة التشاؤمية للحياة، إذ أن توقف الزمن يرتبط بحالة السأم التي يعاني منها إنسان هذا العصر في ظل توقف مسيرة الحياة نحو الطمأنينة والتقدم، وهذا التوقف للزمن يشكل في حد ذاته مغايرة للواقع، ومحاولة للوقوف في وجه مشيئة القدر.

---

(٢٦) يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ص ٤٣.

(٢٧) محمد جمعة، محمود حجازي، أوجين يونسكو ...، ص ٢٨.

وكما خرج (يونسكو) بالإنسان في المسرح من حدود الزمان التقليدي، نراه يخرج به من حدود المكان أيضا، فالزمن النفسي مرتبط أيضا بالمكان النفسي، أما القوانين المكانية فقوانين مقيدة ليس لها مكان في مسرح يونسكو الذي يخلو من المنطق التقليدي<sup>(٢٨)</sup>.

لقد لازمت النظرة التشاؤمية القلقة كتاب اللامعقول الذين تأثروا بالواقع المأساوي للإنسان المعاصر الذي عايش مجموعة من الظواهر المشؤمة التي لاحت في القرن العشرين لا سيما الحربين العالميتين الأولى والثانية، لهذا فقد سيطر الرعب ومأساوية الحياة على البنى الفكرية والنفسية والاجتماعية للشخصيات، ولا ينفصل هذا الواقع الخاص بالشخصيات عن واقع شخصيات (يونسكو) الذي يقول: (ليس لي من صور للعالم غير الزوال والوحشية والجنون والغرور واللاشيئية والرعب والكراهية اللامجدية، كل ما جربته وكل ما فهمته في طفولتي: الجنون التافه الخسيس، افانين الصراخ التي يغطيها الصمت، الظلال التي يطوقها الليل أبد الدهر)<sup>(٢٩)</sup>.

ورغم أن الأحداث السياسية قد ألفت بظلالها القائمة على مسرح (يونسكو)، إلا أنها أيضا كانت سببا مهما في تدفق عبقريته المسرحية، إذ أنه (لو لم يكن قد ظهر (...)) هتلر وقنبلة هيروشيما، لما كتب يونسكو مسرحياته التي

---

(٢٨) محمد جمعة، محمود حجازي، اوجين يونسكو...، ص ٣٩.

(٢٩) يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ص ٣٥، نقلا عن :-

- مارتن اسلن، مسرح اللامعقول - الخرافات، ص (٤-٦).

اشتهر بها، وتتردد كثيرا في مسرح يونسكو الحلول الوحشية المجردة من الفهم محل النظام والعدالة، وكما أن للفهم عزمته على تحسين حال رفاقه البشر، إلا أن في أعماقه على الدوام نزعة إلى تدميرهم أيضا<sup>(٣٠)</sup>.

امتاز (يونسكو) بإنتاجه الغزير من الكتابات الأدبية في مجالات المسرح والسيناريو والقصة، إضافة إلى كتاباته النقدية التي اشتملت على آراءه المختلفة في شتى الموضوعات من أدبية وسياسية وفلسفية، ومنذ أن كتب (يونسكو) مسرحيته الأولى المغنية الصلعاء عام ١٩٤٩م، أخذت تجربته المسرحية بالتطور فنياً وفكرياً مما أدى إلى تعزيز مكانته بين أدباء عصره، ويمكن تمييز ثلاث فترات حددت مسلك (يونسكو) الدرامي:

(الفترة الأولى: (١٩٤٩-١٩٥١م) وتتضمن: المغنية الصلعاء، الدرس، جاك أو الخضوع، المستقبل في البيض، وهذه مسرحيات قصيرة جداً تقع ضمن إطار ضيق، وأشخاصها بسطاء آليون لغتهم يعوزها التجانس.

والفترة الثانية: (١٩٥١-١٩٥٤م)، وتتوجها مسرحية الكراسي، ضحايا الواجب، اميدية. وهذه المسرحيات أكثر جودة من سواها وأهم شيء فيها المشهد المسرحي (الديكور)، والأشخاص هنا أشد تعقيداً، أما الحوار فأقل تحيزاً.

أما الفترة الثالثة: فتأتي انطلاقاً من عام ١٩٥٧م، وتشمل مسرحية القاتل بدون مقابل، الكركدن، رجل الفضاء، واحتضار الملك، فهنا يظهر البطل واحداً،

---

(٣٠) نعيم عطية ، مسرح العبث ... ، ص ٥٠٥ .

برانجيه، الرجل الواعي المتبصر الذي يتألم ويناضل، وهذه المسرحية محكمة البناء ولحوارها رنين أكثر تشخيصاً<sup>(٣١)</sup>.

إن هذا التقسيم قد اغفل ما يقرب من ثلاثين عاماً من مسيرة (يونسكو) الأدبية وهي تتضمن ما أنتجه بعد عام ١٩٧٠م، إذ أن ما يميز هذه المرحلة هو حالة النضج الفني المتقدمة في أسلوب (يونسكو)، إضافة إلى تقليده من حدة اللامعقول في نتاجاته الأدبية، لا سيما بعد أن بدأ يمنح باتجاه المعالجة الأدبية للنصوص الخالدة كمعالجته لمأساة (مكبث) معالجة جديدة ومغايرة.

إن (يونسكو) يعرض أزمة الإنسان المعاصر من خلال إضفاء البناء الحلمى الكابوسي على شخصياته وتقديمتها على أساس من التناقض الفكري والعاطفي، مؤكداً في الوقت نفسه على الجوانب العبثية. وتذهب (صليحة) في تحليلها لواقع شخصيات مسرح (يونسكو) إلى أنه يختار عادة وضع شخصياته في إطار اجتماعي واضح بعض الشيء بل أن التجربة التي يصورها مسرحه في النهاية هي تجربة دينية أساساً لا اجتماعية، فهو يستخدم البعد الاجتماعي في تأكيد فكرة شبه دينية، إذ يصبح الموت في مسرحه رمزاً للقانون المطلق الثابت الذي تتضاءل أمامه أهمية العقل والإنسان والتاريخ، أنه يوظف مسرحه أحياناً للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ولانتقاد بعض العلاقات الإنسانية<sup>(٣٢)</sup>.

---

(٣١) أكرم فاضل، لمحات من المسرح الفرنسي المعاصر، بغداد: مجلة السينما والمسرح، العدد

٤، السنة الأولى، أيلول ١٩٧١م، ص ١٥.

(٣٢) ينظر. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥

م، ص ٨٢.



وينطلق (يونسكو) في موقفه الفلسفي من حالة التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهرى وذلك من خلال إنكار منطقيتها مبدئياً، وعدم التسليم تسليماً ساذجاً بأن كل شيء في مكانه الطبيعي، ومع ذلك يبدو العنصر الإنساني في مسرح (يونسكو) واضحاً إلى الحد الذي تصبح فيه الشخصية التي تشبه عروسة الماريونيت أكثر وعياً بالعمق المأساوي لأزمته التي تدفعها باتجاه الهزيمة. وفي عالم (يونسكو) يحل العذاب النفسي محل الإسراف العاطفي، ويلزم التهريج الشخصيات طوال مسيرتها الحلمية وكل ذلك يأتي في إطار محاولة تفرغ الواقع من طابعه المألوف وجعله واقعا أجوفاً يبعث على العبث واللاجدوى، (وواضح من ذلك أن التهكم ذو طابع مزدوج: فهو من ناحية تدميري، إذ يهدف إلى تحطيم المظهر المألوف للوجود، وهو من ناحية أخرى بناء إذ أن التهكم يقيم أمامنا عالماً جديداً. فهو بالنقد الذي يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد فينا صداماً بين الصور يفضي بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلي الذي ينحدر عنه كل عالم منطقي بعد ذلك)<sup>(٣٣)</sup>، فمهرجو (يونسكو) يتطلعون في حسرة إلى تحقيق العنصر الإنساني ثم فجأة يشرعون في التحدث عن إنسانيتهم ويتطلعون إلى تحقيقها على شكل ذكريات وأحلام وآمال، ويبقى الاهتمام بالتهريج في مسرح (يونسكو) صفة ملازمة له، وذلك حتى يعكس من خلاله وجهة نظره عن الوجود، وموقفه من أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش مأساة الانسحاق تحت عبء القيود المادية القاتلة.

---

(٣٣) نعيم عطية، مسرح العبث ...، ص ٤٠٤.

ولتحقيق ذلك يميل إلى استنطاق شخصياته بلغة عبثية ساخرة، تعبّر عن صور متلاحقة من التفاهة والابتذال، محاولاً من خلال ذلك تسليط الضوء على الوضع الإنساني في ظل غياب المنطق، ففي مسرحية (المستأجر الجديد) ١٩٥٣م يحضر المستأجر للسكن، ويبدأ العاملان بنقل قطع أثاث البيت التي ترهقهما بكثرتها وبأحجامها الكبيرة، ومما يثير الانتباه هو ضيق المكان الذي لا يتسع لهذا الأثاث، وأثناء حضور المستأجر يلتقي بالمرأة البوابة التي تتصف بالثرثرة والخواء الفكري، حيث تعبّر من خلال كثرة الكلام عن صفات التفاهة والابتذال، (إن معظم شخصيات يونسكو غبية للغاية، تحميها تماماً دروع مواقفها الاجتماعية، مما لا يجعلها تفهم أو تنطق قلقها الخاص، ومن ثم فإنهم ليسوا هم أنفسهم بل أنهم محيطهم وهذا يقدم دليلاً مرئياً على عمائهم)<sup>(٣٤)</sup>.

إن الفكرة التي أرادت أن تقولها مسرحية (المستأجر الجديد) تتلخص في أن الكماليات ومنتجات المدنية الحديثة قد جاءت لتشكّل عامل ضغط على الإنسان المعاصر، وهذا الواقع من شأنه أن يوصله إلى حالة من الاغتراب الفكري والنفسي عن المجتمع، لذلك فلا عجب أن نجد الشخصيات في مسرحية (المستأجر الجديد) قد جسدت (العزلة الممعة التي يعيش فيها الإنسان الغربي البرجوازي وراء جدارين: جدار من الصمت يقيمه انهيار اللغة وانعدام الاتصال بالآخرين وهو ما تنطق به ثرثرة البوابة التي لا معنى لها في مواجهة صمت المستأجر الذي يبدو أنه ليس لديه ما يقوله لأحد، وجدار آخر من المقتنيات، من

---

(٣٤) ريتشارد. ن. كوكو، يونسكو، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨١م، ص(٩٣ - ٩٤).

تراكم الأشياء المادية التي تزحف من حول المستأجر باختياره، حتى تعزله في النهاية تماماً كالحى المدفون برغبته، فى قبر مظلم<sup>(٣٥)</sup> يستحوذ ظلامه على العالم من حوله، فتتضاءل روح التواصل بين أفرادها لا سيما بعد أن تفقد الكلمات معانيها نتيجة لسيطرة المقتنيات الجامدة على المكان وتعميقها لأزمة الإنسان وعزله، فبعد أن ينهى العاملان نقل الأثاث يطلب منهما المستأجر إغلاق السقف عليه:

(صوت السيد: (...)) السقف ! اقفلوا السقف، من فضلكم.

العامل الأول: (إلى زميله من فوق السلم) السقف. إنه يرجوك أن تقفل السقف. لقد نسيت أن تفعل ذلك.

العامل الثانى: (من مكانه) آه . حقاً ! ( يصفق بيديه، يتم إغلاق السقف) هاك! لقد أغلق!

صوت السيد: شكراً<sup>(٣٦)</sup>.

وفى مسرحية (الدرس) ١٩٥٠م يعرض يونسكو من خلال شخصيات المسرحية (الأستاذ، التلميذة، الخادمة) وجهة نظره حول فكرة القوة، فالمسرحية ذات تركيب دائرى وهى توحى بنشاط متصل خالٍ من المعنى ويبعث فى الوقت

---

(٣٥) شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، ص ٢٨ .

(٣٦) يوجين يونسكو ، خمس مسرحيات طليعية - المستأجر الجديد ، ترجمة وتقديم . شفيق مقار ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦م ، ص ٢٣٣ .

نفسه على تحقيق أجواء الرعب، وذلك من خلال تحطيم القوى المعنوية للتلميذة تحطيماً تدريجياً من خلال ما يقوم به الأستاذ من ممارسات قوية، (والطالبة التي قد أتت للإستعداد من أجل درجة الدكتوراه التامة تبدأ من الموقع العالي وهي واثقة من نفسها، حيوية وطليقة اللسان. وعلى العكس فإن الأستاذ ضعيف ومتلعثم (...)) ، ويخطط أداء العمل في المسرحية لإنتقال القوة التدريجي، فهو يبين فقدان الطالبة للنشاط، ونزولها إلى شيء من البيغاوية اللغوية وصرخات الألم المتكررة، وارتفاع الأستاذ إلى درجة من السيطرة الجسدية واللغوية<sup>(٣٧)</sup>، فالطالبة التي كانت تتحدث في البداية بمرح ونشاط ومن موقع قوة، تصل بفعل نطاق السيطرة الذي يفرضه الأستاذ عليها إلى حالة من الاكتئاب والعجز، بل أن الأمر يتجاوز ذلك لتبدو الطالبة وهي تقترب من الشلل في نهاية المسرحية ليَعبر ذلك عن حالة الموت الوظيفي التي تعثرها بفعل الممارسات التي مورست عليها.

وتقوم مسرحية (الدرس) على الابتزاز اللغوي، فالطالبة تستنزف من خلال قوة الأستاذ في الصوت واللغة الدائمين واللذين لهما تأثير المنوم المغناطيسي، إن ضعفها هو قوتها، والابتزاز هو فكرة مثل صراع الارادات المتعارضة ، وهو يصبح موضوعياً ويحدد الخصم الحقيقي للمسرحية، وهو اللغة التي تتضاعف من خلالها التعقيدات والتلميحات، فعندما يبدأ الأستاذ محاضرتة في علم اللغة، يتضاءل نشاط الطالبة، ويصبح صوتها كئيباً، وإجاباتها إما تميل للإذعان، أو تصبح تكراراً آلياً لكلماته، وتصل سيطرة الأستاذ على الطالبة إلى

---

(٣٧) جينيت آر مالكين ، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، ترجمة . محمد السيد ، القاهرة :

وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠م ، ص (٦٢- ٦٣) .

ذروتها في قتلها/ اغتصابها والذي يتجمع مع طعنة السكين، ولكنه في الحقيقة قتل لغوي واغتصاب من خلال اللغة<sup>(٣٨)</sup>.

أما (صموئيل بيكيت)<sup>(٣٩)</sup> فيعد هو الآخر من أهم كتاب مسرح اللامعقول، وإذا كان معارضوه قد اتهموه بالتعقيد والغموض وإثارة الملل، فإن مؤيديه قد وصفوه بأنه رائداً من رواد الأدب المعاصر لأنه يعد الخالق لمفهوم المسرح الجديد.

والطابع الذي يسود مسرح (بيكيت) هو المأساة الدائمة للإنسان الذي يحاول أن يهب في وجه وجوده القاصر، والخيبة المريرة التي يستشعرها إزاء مصيره المحتوم، وتبدو مسرحيات (بيكيت) في مظهرها بسيطة بل و إلى درجة السخف، لكنها ضمت بين جنباتها كل التعقيدات التي أمكن للفتنة الإنسانية أن تورط نفسها فيها، وترسم مسرحياته صوراً لتشوق الإنسان إلى العلاقات المثالية سواء مع ذاته أو مع الوجود كله وذلك عن طريق الإيعاز بالشكوك<sup>(٤٠)</sup>

---

(٣٨) جينيت آرماالكين، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة، ص (٦٣-٦٧).

(٣٩) صموئيل بيكيت: ولد في دبلن عام ١٩٠٦ م من أبوين إيرلنديين، وعمل في بداية حياته مدرسا للإنجليزية في باريس وكان ذلك بين عامي (١٩٢٨ - ١٩٣٠) م، ثم إشتغل بتدريس الفرنسية في إحدى جامعات أيرلندا، عاد إلى باريس عام ١٩٣٨ م حيث حصل على شهرة كبيرة بعد كتابته لمسرحية ( في انتظار جودو) ١٩٥٢م، ثم كتب مسرحيات أخرى أهمها: لعبة النهاية ١٩٥٧م، الشريط الأخير ١٩٥٨م، الأيام السعيدة ١٩٦١م، وغيرها.

(٤٠) ينظر، نعيم عطيه، مسرح العبث...، ص (٤٢٨-٤٢٩).



إن مسرح (بيكيت) يركز على معالجة قضايا ترتبط بتفاهة الوجود الإنساني وخلوه من المعنى في ظل أجواء الفراغ وهزلية الحياة التي يعيشها الأفراد، (أما مقومات مسرح بيكيت، فتبدو في: فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي، وإبعاد الإنسان عن تاريخيته و اجتماعيته. وفي جو الرعب المذهل المذهل الذي يسيطر على كل شخصه. وفي محاولة قتل الوقت باللجوء إلى تفاهات وسخافات رمزية وفي الاهتمام بالتعلق الذهني بشيء قد يحصل أو لا يحصل \_ أي التوقع المليء بالهواجس السود \_ وحشد المواقف السلبية حشداً مقصوداً بغية القضاء على كل أمل أو رجاء في فرح قريب أو بعيد ، والتوكيد على انعدام الزمن، وبقاء الأشياء في موضعها، على الرغم من الحركة الظاهرية المشلولة)<sup>(١)</sup>، لكن فلسفة (بيكيت) العامة حول الحياة، وتحديد وجهة نظره عن الإنسان تبقى ثابتة في مسرحياته كافة التي يمكن وصفها بأنها أعمال وجودية، إذا تبدو الشخصيات من خلالها وهي تتصارع مع أشكال الوجود وذلك في محاولة لإثبات وجودها .

إن نظرة (بيكيت) نظرة دينية في جوهرها، إنها نظرة الإنسان الذي يبحث عن معنى وراء أحداث الحياة العابرة المبتذلة وعن غرض أبعد من قضاء الحاجات الطبيعية لزمان أو مكان معينين، ويتجلى في ألم الوقوف على العبث، ثم في الصراع من أجل إيجاد معنى للحياة، موقف ديني أعمق من أي قبول يسير للاعتقادات الموروثة، ويبدو أن (بيكيت) وهو يجاهد في إطار الدين المسيحي،

---

(١) يوسف عبد المسيح ثروت ، دراسات في المسرح المعاصر ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ،

ط٢ ، ١٩٨٥م ، ص ١٠٤ .

ولكن موقفه الراسخ جاء من خلال إدراكه لبؤس الإنسان وللتهديد المستمر له بالفناء<sup>(٤٢)</sup>، لذلك فلم تنعزل مظاهر التشاؤم عن تلك النظرة، حيث عبر (بيكيت) عنها تعبيراً هزلياً، مرسخاً من خلال تكراره للمواقف، الأوجه العديدة لشقاء البشر الذي أراد من خلال تضخيمه أن يبين كم هو مروعاً وبذيئاً.

إن (بيكيت) ينطلق في مسرحه من العدمية الميتافيزيقية التي تدرس ظاهرة الإنسان دراسة ذاتية بعيدة عن الموضوعية، متجاوزة بذلك الحواجز المادية للوجود البشري وعرض هذا الوجود عرضاً سلبياً عارياً، أي وضع الإنسان أمام مصيره بوصفه كائناً فريداً لا تربطه بالمجتمع أية روابط، لأن جميع الروابط مواضع اجتماعية ينبغي عدم الاعتراف بها، فالظاهرة الإنسانية ظاهرة عشوائية غير قصدية وغير غائية<sup>(٤٣)</sup>، والعدمية من الصور المرتبطة بحالات اللاجدوى التي تتأسس من خلال عبثية الحياة، وذلك في ضوء انحطاط القيم والمبادئ الإنسانية، حيث تتخذ من التفكير والسلوك صورة للتعبير عن الأحداث والوقائع واضحة الإنسان أمام حالات البحث عن الحيوية المتعلقة بالوجود الإنساني، فهي (تعني في مضمونها وشكلها وفي كل تفرعاتها سلب التاريخ من مضمونه التطوري وقيمه الإنسانية، ونكران كل القيم التي جاهد الإنسان، عبر تاريخ وجوده الحضاري والمدني، على تثبيتها وتركيزها وتأصيل جذورها. إن السلب والعزل هما الركنان الأساسيان في العدمية الميتافيزيقية، ولهذا فبطل مثل هذا المسرح ليس فقط بطلاً ممزقاً بشكل دائم وقائماً خلف نفسه، ولكنه مثل من

---

(٤٢) ينظر . ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعه ... ، ص ٩٨ .

(٤٣) ينظر . يوسف عبد المسيح ثروت ، دراسات في المسرح المعاصر ، ص ١٠٥ .

يتصارع مع أقنعتة<sup>(٤٤)</sup>، فإذا كانت العدمية قد تغلغلت في أدب (بيكيت)، فإنها قد إرتبطت بمواقف محددة تجاه أزمة الإنسان في الوجود الذي يعيش فيه حياة العبث واللاجدوى بكل أشكالها، لتقدم العدمية بذلك حالة أشبه بالغثيان والقلق الميتافيزيقي.

وتعد مسرحية (في انتظار جودو) ١٩٥٢م لـ (بيكيت) من أهم مسرحيات أدب اللامعقول، حيث توصف بأنها أروع ما كتب (بيكيت) وذلك لأنها تعرض لنا شخصيات لها من الجاذبية ما يهيئ إمكانية التعاطف معها لا سيما بعد إدراك ووعي واقعها الإنساني، ويطالعنا المؤلف منذ البداية بشخصيتي (استراجون) و (فلاديمير) دون أن يمهد للقارئ بالحديث عن شخصياته وعن أبعادها بالشكل الذي عهدناه في المسرح الواقعي.

ويبدو (استراجون) وهو يتصارع مع حذائه، حيث يظهر أنه يشعر بالعذاب في ظل حالة الاستلاب التي تسيطر عليه، أما (فلاديمير) فيبدو وهو يتقدم بخطوات قصيرة ثابتة وساقاه متصلبتان ومتباعدتان، حيث يقدم لنا المؤلف من خلال هذا الدخول دلالة على المرض والانحطاط ليبدو مثل (معظم الشخصيات في عالم بيكيت، رجل يعاني آلاماً، لقد أصيب بفتق يمنعه من الضحك... وهو لا يكف عن الخروج لقضاء حاجاته الطبيعية بلا أية قيم روحية فيه، الإنسان قد غاص في وحل الجسد وأصبح عاجزاً عن الارتفاع فوق الوظائف والضرورات الجسمية، التي هي في نهاية الأمر، الأمور اليقينية الوحيدة

---

(٤٤) يوسف عبدالمسيح ثروت، دراسات في المسرح المعاصر، ص ١٠٥ .

التي يعرفها)<sup>(٤٥)</sup>، فهذه الشخصيات هي أفكار تقدم على شكل أشخاص تعبّر عن حالة الإحساس بالعبث من خلال ما يبدو عليها من تفكك وانسحاق.

إن العلاقة القديمة الغربية التي تربط بين شخصيتي ( فلاديمير ) و(استراجون) في مسرحية (في انتظار جودو) لا تؤسس لحالة التفاهم بينهما، إذ أن لغة التفاهم والوعي المشترك تبقى معدومة بين الشخصيات لتتنقل بذلك صور الضياع والانحلال، وهذه (الشخصيات لا تتحرك بأرض معروفة وهي تحمل ذكريات غامضة وآمال أكثر غموضاً، وهي تحتفل بشكل دراماتيكي بأعمارها الكبيرة وذاكراتها المفقودة منذ أمد بعيد بانتظار الذل الأبدي الذي يجلبه لها الموت ولو أنها لا تموت، إنها قد تفقد قدرتها على الحركة وقد تتلاشى احساساتها وحواسها ولكنها لا تفقد مطلقاً أحاسيسها بنفسها، وبما أن الزمن لا يمكن أن يتوقف فإن المعنى الذي تشير له هو أنها خالدة...، إن هذه الشخصيات تتحدث لأي إنسان، لأنفسها، وكذلك لا لشخص معين، وهي لا يمكن إسكاتها إلا بالموت)<sup>(٤٦)</sup>.

ويفتقر مسرح (بيكيت) إلى شخصية البطل بالمعنى السائد في المذاهب المسرحية الأخرى ، فقد ابتعد كتاب اللامعقول عن أن تكون لشخصية البطل حدودها وأفكارها وملاحظاتها التي تحقق استقلالها وأهدافها التي تسعى إلى تحقيقها،

---

(٤٥) ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعة ... ، ص(٥٧- ٥٨) .

(٤٦) موسى السوداني ، دراسات في المسرحية الحديثة ، بغداد :وزارة الإعلام ، ١٩٧٥م ، ص٥٤.

مما ترتب على ذلك تحريرها من البناء المسرحي التقليدي كعدم الثبات في سنّها أو جنسها أو ملامحها في المسرحية نفسها.

وتأسس أنظمة العلاقات بين الشخصيات في مسرح (بيكيت) بشكل زوجي حتى أنه يعد مسرح الشخصيات الزوجية، فقد نجد في مسرحه امرأتين متخاصمتين من أجل رجل واحد، أو صديقين قديمين تربطهما علاقة غريبة، أو زوجة تتصارع مع زوجها الطاعن في السن، إذ يبدو بذلك (أن كل شخصية في مسرحياته تقف ضد الأخرى، وكل فعل ضد الآخر. والعلاقة مع الآخرين تبدو ضرورية لمجهود اللعب بالحياة، كما أن الحوار يبدو وجود شكل من أشكال التوتر.. هذا التوتر الذي هو وجودنا. إن الرقّة ضرورية، كما أن الكراهية مكونات سيكولوجية للرباط، تعالج دائماً بالسخرية التي تبرز التهكم بالعاطفة والعاطفة بالذات، ذلك لأن الشخصيات مرتبطة بتميز المأساة العامة والتهكم بالذات لأن الرباط يبقى غير قادر على العمل ولا يمكن أن يحول المأساة مطلقاً، وكذلك لأن كل واحد يستعمل الآخر مدعياً الاتصال معه)<sup>(٤٧)</sup>.

إن أحداث مسرحية (في انتظار جودو) تبدو كأنها سلسلة من العشوائيات غير المترابطة، فقد فقدت اللغة أهميتها كوسيلة للتخاطب وذلك من أجل إظهار التناقضات في الحياة من خلال حالات الصراع المستفحلة بين الشخصيات البشرية، والتي تسهم في تعميق المفارقة بين الواقع الحياتي المعاش وبين حلم الإنسان في تلك الحياة.

---

(٤٧) جاك جويشار نود ، جين بيكلمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ص (٧٥ - ٧٦) .



ولكي يعمق (بيكيت) معاناة الشخصيات ويظهر مدى حالة الضياع التي تجتاحها، فقد سعى في مسرحه إلى جعل المكان المسرحي وموجوداته مجهولة المعالم:

(فلاديمير: أنا في انتظار جودو.

استراجون: آه.. (فترة صمت) هل أنت واثق أن هذا هو المكان؟

فلا ديمير: ماذا؟

استراجون: الذي يجب أن ننتظر فيه.

فلا ديمير: لقد قال بقرب شجرة (ينظر إلى الشجرة) هل ترى أشجاراً أخرى؟

استراجون: ما نوعها؟

فلا ديمير: لست أدري، صفصافة.

استراجون: وأين أوراقها؟

فلاديمير: لا بد أنها ذبلت...

استراجون: أنها لا تنبت أغصانا أخرى

فلاديمير: ربما ليس هذا موسمها.

استراجون: يبدو إلى أنها أميل إلى أن تكون شجيرة.

فلاديمير: شجيرة صغيرة.

استراجون: شجيرة.

فلاديمير: إلى أي شيء تحدد؟ أتريد أن تقول أننا أتينا إلى مكانٍ خطأ؟<sup>(٤٨)</sup>.

وتبقى شخصيتا (فلاديمير) و(استراجون) تجهل حقيقة المكان ولا تجد تفسيراً لجوهره الموضوعي، وهذا يعبر عن حالة التشتت الفكري الذي تعيشه الشخصيات مما يجعلها عاجزة عن مد جسور التواصل حتى مع المكان الذي تقطنه، فهي تعيش فوضى الجهل بالمكان محكومة بالضياح والاغتراب، فطبيعة المكان تعبر عن طبيعة قاطنيه، فهو يصور لنا مأساوية الواقع الإنساني من خلال حالة التجريد التي تسيطر عليه وعلى موجوداته لا سيما تلك الشجرة الجرداء عديمة الأوراق التي تعبر عن التشوه النفسي والاجتماعي للشخصيات.

وإذا كانت أزمة الشخصيات تتعمق من خلال تلك العلاقة العبثية مع المكان، فإن حركة الزمن أيضا تؤثر تأثيراً بالغاً على الشخصيات، لا سيما أن مسرح اللامعقول يوصف بأنه مسرح اللازمن أو مسرح الساعات المكسورة، كما أسلفنا، ففي مسرحية (في انتظار جودو) تبدأ رحلة الشخصيات (معاكسة

---

(٤٨) صموئيل بيكيت، مسرح العبث - مسرحية في انتظار جودو، ترجمة. فايز إسكندر، القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠ م، ص ١٣.

لزماننا، فجميع تلك الشخصيات هي شخصيات ميتة، بمعنى أنها تخطت حاجز اللحظة الوجودية وعاشت فيه ، فالزمن توقف في لحظة ما من الوجود<sup>(٤٩)</sup>.

إن كتاب المسرح الطليعي يؤسسون جماليات مسرحهم على حالة الاختلاط فيما بين الأمكنة والأزمنة وإلغاء الفواصل بينها، إذ أنهم يؤمنون بأنه لا توجد حقيقة مطلقة، فهم يخرجون بالزمان و المكان من الحتمية إلى النسبية وذلك لتسهيل البحث عن الحقيقة الإنسانية التي تتخفى في العوالم الإنسانية المجهولة.

وبما أن شخصيات (في انتظار جودو) تعبر عن الحقائق الأساسية المرتبطة بالوضع الإنساني، فإنها تسعى إلى افتراض الأشياء في غير موضعها المؤلف مستخدمة أسلوب التهكم، وساعية إلى النزول لأعماق الإنسان من خلال الحلم الذي هو نشاط روحي قد يحقق المعرفة لحقائق النفس الإنسانية، ولهذا ومن أجل رفض واقعية الأشياء فقد (عني مسرح اللامعقول بعالم الحلم مؤكداً أن الجهد المبذول لنقل الواقع إلى المسرح نقلاً حرفياً هو خداع للمتفرج، إذ يحمله على أن يتوهم أن ما من حقيقة سوى الواقع. وهذا نظر منقوص إلى الحقيقة لأن الكثير منها يكمن في أحلامنا وخيالنا. وقد استهوى شكل الحلم مسرح اللامعقول،

---

<sup>(٤٩)</sup> شفيق عبود مهدي المهدي ، الزمن في العرض المسرحي ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة ) ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦م ، ص ١٠٤ .

فكل شيء في الحلم سهل وممكن واكثر المغامرات غرابة واستحالة يمكن خوضها في الحلم<sup>(٥٠)</sup>.

إن شخصيات (في انتظار جودو) تتصرف بنوع من الغموض وتسيطر عليها الثثرة الزائدة، ومما يسهم في غموض الأفكار التي تطرحها هو تلك الحالة من التفكك وعدم التسلسل المنطقي للأحداث ، ثم أن لغة الشخصيات هي لغة الرموز التي تظهر من خلال الأحلام والأساطير، (لغة يتم التعبير بها عن التجربة الداخلية وعن المشاعر والأفكار كما لو كانت تجارب حسية أو وقائع تجري في العالم الخارجي. وهي لغة ذات منطق خاص مغاير تماماً لذلك المنطق التقليدي المتعارف عليه الذي يحكمنا في ساعات اليقظة: منطق لا تحكمه العلية وقوانين الزمان والمكان والهوية بل تحكمه الشدة والكثافة والتداعي)<sup>(٥١)</sup>، وهي لغة لها وقعها وتركيبها الخاص الذي يهيئ لها إمكانية أن تكون لغة الأحلام والأساطير، لذلك فلا عجب أن تكتسب الشخصيات في مسرح اللامعقول صفات الثثرة والهذيان بصورة تبعث على القلق وتنقلنا نحو صعوبة في إدراك مكونات المعاني.

ويبقى (بيكيت) شخصياته تعيش حالة اللاجدوى والانتظار الذي لا يحقق لها شيئاً، فمأساة الشخصيات قائمة من خلال فكرة انتظار الذي لا يأتي، ويجب الإشارة إلى أن علاقة اللاجدوى في النفس البشرية قد تظهر من خلال (تلك الوضعية الغريبة في النفس حين يصبح الخواء بليغاً، حين تتحطم سلسلة

---

(٥٠) نعيم عطية ، مسرح العبث ... ، ص ٤٠٥ .

(٥١) شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، ص ٣٦ .

الحركات اليومية، حين يفتش القلب عبثاً عن الرابطة التي تربطه ثانية، فيكون الانفصال ويحدث الاغتراب<sup>(٥٢)</sup>، عن النفس وعن الواقع المحيط، إذ تبدو على الشخصيات حالة الظلم والمعاناة التي يفرضها الواقع.

إن كلاً من (فلاديمير) و(استراجون) يمتلك الصفات الإنسانية الأساسية، لكنهما لا يمتلكان أي طموح أو أي غرض خاص، ولا يمتلكان بيتاً أو وطناً، وبما أنهما ليسا بطلين غلبهما مرور الزمن وتطور التاريخ، فإنهما يتحملان حياتهما ويمثلانها بالتفكير واللعب والتكلم بل و التفكير بالانتحار، فمشاكلهما المتمثلة بالجوع والخوف والألم هي مشاكل الوجود البشري نفسه، وهما يظهران بجلاء ماذا يعني أن يكون الإنسان في المكان الذي ينتظران فيه، إضافة لشعورهما بأن مصيرهما يساوي مصائر الموتى<sup>(٥٣)</sup>، ومع ذلك فهما يتحليان بالشجاعة والإقدام من خلال وفائهما وموقفهما الإيجابي المعادي للظلم.

و إذا كان (بيكيت) قد بنى مسرحية (في انتظار جودو) على ثيمة الانتظار اللامجدي الذي تعيشه الشخصيات، فإنه في مسرحية (لعبة النهاية) ١٩٥٧م قد جعلنا أمام رحيل لا معنى له، إذ أن رحيل (كلوف) وصعوبة حركته لا يتحققان مثلما لا يتحقق وصول (جودو) الميئوس منه.

وتسيطر في (لعبة النهاية) بل وفي مسرح (بيكيت)، فكرة الحياة كلعبة (ذلك أن محاولة اللعب ظاهرة مقاومة كما في (جودو) من أجل الرغبة في التحرر

---

(٥٢) يوسف عبد المسيح ثروت ، دراسات في المسرح المعاصر ، ص ٧ .

(٥٣) ينظر . موسى السوداني ، دراسات في المسرحية الحديثة ، ص (٥٨ - ٥٩)



من العدم (...). إن الصراع بين محاولة اللعب واللعب أثناء الانهيار الذاتي مصحوباً دائماً بوعي لا معقولة الحياة واختصارها<sup>(٥٤)</sup>، إذ تبقى هذه الظاهرة حالة من حالات اللهو وقتل الزمن بالنسبة للشخصيات التي تتصور أن مرور الوقت سوف يحقق لها في النهاية إمكانية الحل لأزماتها، لكن ذلك لا يتحقق فمثلاً يبدو الانتظار لا مجدياً في مسرحية (في انتظار جودو)، يصبح الرحيل في مسرحية (لعبة النهاية) عبئاً ثقيلاً أيضاً، ولا يمكن له أن يحقق الفائدة للشخصيات.

في مسرحية (لعبة النهاية) يبدو كل من (هام) و (كلوف) وهما يقيمان في حجرة جرداء يشع فيها نور باهت من نافذتين صغيرتين تطلان على أرض خالية وعلى بحر خاو، و(هام) الذي يقيم في كرسيه هو شخص ضئيل ومشلول الساقين، وهو في الواقع يعيش محكوماً لإحساس العجز والفراغ واللاشيء، ليمثل بذلك البقية الباقية من عالم متحلل ومنقرض، بينما لا تنفصل طبيعة الأجواء التي يعيشها (كلوف) عن تلك التي يعيشها (هام)، وهو لا يمكن له أن يتحرك إلا بصعوبة بالغة فهو يعيش قيود الواقع وعثراته، بينما تبقى مشاعر الكراهية والاضطراب تشيع بينه وبين (هام) أثناء الأحداث، وحينما يظهر كل من (ناج) و (نل) فإن ما يثير الانتباه في ظهورهما هو حياتهما الخاوية الرتيبة لا سيما حينما يظهران في صندوق القمامة في دلالة على مساوية الواقع الإنساني.

---

(٥٤) جاك جويشار نود ، جين بيكلمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ص ٧٤.

إن (لعبة النهاية) هي المسرحية الاستاتيكية (الساكنة) حقاً التي تؤسمها رواد المسرح في جودو، فالمسرحية الأولى بالقياس إليها تفيض بالحركة، والحوادث هنا لا أمل ولا تطلع، فلقد حانت النهاية قبل أن تبدأ المسرحية، وسواء رحل (كلوف) أو لم يرحل، فإن ذلك لا يغير شيئاً، ويقول (هام): أن النهاية كائنة في البداية، ومع ذلك نواصل السير.<sup>(٥٥)</sup>

إن المشهد الذي يبدو عليه (هام) وهو في وسط المسرح ووجهه مغطى بمنديله الملطخ بالدم، بينما يقف (كلوف) قرب الباب يرقبه ساكناً، يؤكد أن لكل شخصية ما يكفيها من الضياع والألم، (إنها شخصيات مسجونة طواعية في حركات درامية خاصة تماماً مثل شخصيات (جلسة سرية) التي ترفض ترك غرفتها (الجحيم) عندما يفتح الباب)<sup>(٥٦)</sup>.

ويمكن وصف مسرحية (لعبة النهاية) بأنها قصيدة ميتافيزيقية درامية، يتطلب تذوقها حساسية خاصة، وهي تتشابه مع مسرحية (مالون يموت) من ناحية تركيبها وأسلوب بنائها، فها هو (مالون) الذي أقعده الشلل في فراشه لا يكاد يرى من نافذته إلا ركناً من السماء، وجزءاً من منزل عبر الشارع، بينما تلوح من الباب أمام ناظريه ذراع متقلصة وهو يبقى مستلقياً ينتظر النهاية.

ومما يبدو أن مؤلفات (بيكيت) هي صدى لصوت شاعر يعلن في نبرة حاسمة عن نهاية حياته وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار ويتحدثون

---

(٥٥) ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة ...، ص ٧٦.

(٥٦) جاك جويشار نود، جين بيكلمان، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ص ٧٧.

عنه، فهو يصف ذلك النزول أو الانحدار البطيء الذي يؤدي من الجحيم إلى الجحيم ماراً بالألم والانهيار واليأس، ليدو البطل عند (بيكيت) بلا حرية في التصرف، وإنما يحيا داخل دائرة خاوية قد أغلقت بإحكام، وأسلم العنان لعدم الإدراك وللجنون والصمت<sup>(٥٧)</sup>.

وهذه الشخصيات تبدو أزمته وحالة الانهيار التي تعثرها واضحة لا سيما حينما تتوصل إلى قناعات تؤكد حتمية وجودها وحتمية عجزها أمام أخطار وممارسات كل القوى المحيطة في الوقت نفسه، لذلك تبقى هذه الشخصيات محكومة بالغموض والقلق وبالقوى الخفية التي توجه حركاتها وسكناتها، (فلا غرابة إن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها، تارة كأنها شيء انتهى، وتارة أخرى كأنها مهزلة لا تزال قائمة، دون أن تدرك شيئاً عن هذه الحياة وذلك الموت، اللذين لا وجود لهما إلا من حيث اللفظ فحسب. أما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود. إنها صورة حمقاء لتلك الحياة التي فقدت مبرراتها. والشيء الوحيد الذي تحتفظ به هذه الشخصيات، هو القدرة على الكلام، لذلك فإن الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلاً يفكر ونفساً تدرك<sup>(٥٨)</sup>.

إن (بيكيت) يعمق الشعور بالاغتراب والعزلة واللامعقول من خلال إيجاز العبارات والتقطيع والتكرار والإكثار من استخدام الصمت، وهو يخلق

---

(٥٧) ينظر، لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، ص ٢٦٤.

(٥٨) المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

شخصيات تستأثر بانتباهنا ويمكن لها أن تكون ممثلة للإنسانية حيث تجسد الوقائع الأساسية بلغة ومواقف عبثية ساخرة تعبر عن صور متلاحقة من التفاهم والابتذال، وترتبط بتمثيل التجربة الإنسانية وبحركة الوجود الإنساني في ظل غياب المنطق.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر العربية.

- ١ - إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الإنسان ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ب ت .
- ٢ - ابراهيم ، السيد ، ما بعد الحداثة - نظرة في تاريخ المفهوم ، في : الحداثة وما بعد الحداثة ، تحرير صالح ابو اصبع واخرون ، عمان : جامعة فيلادلفيا ، ط ١ ، ٢٠٠٠ م .
- ٣ - إبراهيم ، عبد الله ، المركزية الغربية - إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٨ م .
- ٤ - احمد ، قيس هادي ، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيز ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .
- ٥ - اسكندر ، نبيل رمزي ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٨ م .
- ٦ - أسلن ، مارتن ، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ترجمة . صدقي عبد الله خطاب ، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، ١٩٧٠ م .
- ٧ - افلاطون ، جمهورية افلاطون ، ترجمة . حنا خباز ، بغداد : مكتبة النهضة ، ١٩٨٦ م .
- ٨ - افلاطون ، جمهورية افلاطون ، ترجمة . حنا خباز ، بيروت : دار الكاتب العربي ، ب ت .
- ٩ - آل ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيون - العصر الاول ، بغداد : مطبعة الارشاد ، ١٩٧١ م .
- ١٠ - المنجلز ، فريدريك ، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الالمانية ، ترجمة وتقديم . فؤاد ايوب ، دمشق : دار دمشق للطباعة والنشر ، ب ت .
- ١١ - انيكست ، أ ، تاريخ دراسة الدراما - نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس ، ترجمة . ضيف الله مراد ، دمشق : وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، ٢٠٠٠ م .
- ١٢ - اويزرمان ، ثيودور ، تطور الفكر الفلسفي ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٧٧ م .
- ١٣ - اينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة . سامح فكري ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨ م .
- ١٤ - باومان ، باربارا . اوبرله ، بريجيتا ، عصور الأدب الألماني : تحولات الواقع ومسارات التجديد ، ترجمة هبة شريف ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٢ م .
- ١٥ - البشلاوي ، عبد الحليم ، مقدمة مسرحية الآلة البشرية ، ترجمة . انور المشري ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٣ م .
- ١٦ - براد بروك ، ميوريل ، إبسن النرويجي ، ترجمة . فؤاد كامل وكامل يوسف ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٤ م .



- ١٧ - برديايف، نيقولا، أصل الشيوعية الروسية، ترجمة. فؤاد كامل، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ م.
- ١٨ - برديايف، نيقولا، رؤية دستيو فسكي للعالم، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٨٦ م.
- ١٩ - برديايف، نيقولا، العزلة والمجتمع، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٦ م.
- ٢٠ - برنال، ج. د، العلم في التاريخ، م ٢، ترجمة. شكري ابراهيم سعد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢ م.
- ٢١ - برونكو، ليونارد كابل، مسرح الطليعة - المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة. يوسف اسكندر، القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧ م.
- ٢٢ - بروستين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة. عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٤ م.
- ٢٣ - بوخينسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة. محمد عبد الكريم الوافي، ليبيا - طرابلس: مكتبة الفرجاني، ١٩٦٨ م.
- ٢٤ - بوخينسكي، مدخل إلى الفكر الفلسفي، ترجمة. محمد حمدي زقزوق وآخرون، القاهرة: ١٩٧٣ م.
- ٢٥ - بوكانان، آر. إيه، الآلة قوة وسلطة، ترجمة. شوقي جلال، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠ م.
- ٢٦ - بولتون، مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مكتبة ألا لنجلو المصرية، ١٩٦٢.
- ٢٧ - بيكوك، رونالد، الشاعر في المسرح، ترجمة. ممدوح عدوان، دمشق: مطبعة وزارة الثقافة، ١٩٧٨.
- ٢٨ - تامر، فاضل، اللغة الثانية - في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤ م.
- ٢٩ - التكريتي، جميل نصيف، المذاهب الأدبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠ م.
- ٣٠ - تورين، آلان، نقد الحداثة - الحداثة المظفرة، ج ١، ترجمة. صياح الجهم، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨ م.
- ٣١ - تيغيم، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة. فريد انطونيوس، بيروت - باريس: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٠ م.
- ٣٢ - ثروت، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ط ٢، ١٩٨٥ م.

- ٣٣\_ ثروت ، يوسف عبد المسيح ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م .
- ٣٤\_ جارتن ، هـ . ف ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة . وجيه سمعان ، القاهرة : مركز كتب الشرق الأوسط ، ١٩٦٦ م .
- ٣٥\_ الجابري ، علي حسين ، الإنسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين ؟ في : الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين ، اعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني لبيت الحكمة ، بغداد : بيت الحكمة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .
- ٣٦\_ جارودي ، روجيه ، نظرات حول الإنسان ، ترجمة . يحيى هويدي ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٣ م .
- ٣٧\_ جمعة ، محمد حجازي ، محمود ، أوجين يونسكو ، مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٦٤ م .
- ٣٨\_ حاتم ، عماد ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ليبيا : الدار العربية للكتاب ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م .
- ٣٩\_ حرب ، سعاد ، أنا والآخر والجماعة - دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه ، بيروت : دار المنتخب العربي ، ١٩٩٤ م .
- ٤٠\_ حمودي ، تسعديت آيت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- ٤١\_ خان ، ارشي ، العولمة والإيمان بالآلفية الليبرالية السعيدة لائحة جديدة للهيمنة والمجانسة ، في : العولمة أثارها في الاقتصاد العربي ، بغداد : بيت الحكمة ، بحوث ومناقشات ندوة بغداد من ١٤ - ١٦ نيسان ٢٠٠٢ م .
- ٤٢\_ خشبة ، دريني ، اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : وزارة الثقافة الارشاد القومي ، ١٩٦١ م .
- ٤٣\_ الخطيب ، عبد الله ، الإنسان في الفلسفة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢ م .
- ٤٤\_ الدلجي ، احمد بن علي ، الفلاكة والمفلوكون ، النجف : مطبعة الآداب ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م .
- ٤٥\_ صبحي ، احمد ، في فلسفة الحضارة - الحضارة الإغريقية ، القاهرة : المؤسسة الثقافية الجامعية ، ١٩٧٧ م .
- ٤٦\_ صليحة ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ م .
- ٤٧\_ رسل ، برتراند ، حكمة الغرب ، ج ١ ، ترجمة . فؤاد زكريا ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٣ م .
- ٤٨\_ رسل ، برتراند ، حكمة الغرب ، ج ٢ ، ترجمة . فؤاد زكريا ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٣ م .
- ٤٩\_ رسل ، برتراند ، هل للإنسان مستقبل ؟ ترجمة . علي حيدر سليمان ، بغداد : شركة التايمس للطبع والنشر المساهمة ، ١٩٨٥ م .

- ٥٠\_ رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو إلى ألان ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨ م .
- ٥١\_ زكريا ، فؤاد ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ م .
- ٥٢\_ سعد ، حسن ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .
- ٥٣\_ السوداني ، موسى ، دراسات في المسرحية الحديثة ، بغداد : وزارة الاعلام ، ١٩٧٥ م .
- ٥٤\_ شاخنت ، الاغتراب ، ترجمة . كامل يوسف حسين ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ م .
- ٥٥\_ شاكر ، عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١ م .
- ٥٦\_ شورون ، جاك ، الموت في الفكر الغربي ، ترجمة . كامل يوسف حسين ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٤ م .
- ٥٧\_ الشيخ ، محمد ، المثقف والسلطة - دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر ، بيروت : دار الطليعة ، ط١ ، ١٩٩١ م .
- ٥٨\_ عباس ، فيصل ، الفلسفة والإنسان - جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة ، بيروت : دار الفكر العربي ، ط١ ، ١٩٩٦ م .
- ٥٩- العذاري ، طارق ، المسرح التعبيري ، اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ب ت .
- ٦٠- عطيتو ، حربي عباس ، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٢ م .
- ٦١- العشماوي ، محمد زكي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، بيروت : دار النهضة العربية ، ب ت .
- ٦٢- عوض ، يوسف نور ، نقد العقل المتخلف ، بيروت : دار القلم ، ط١ ، ١٩٨٥ م .
- ٦٣- غيث ، عاطف ، الموقف النظري في علم الاجتماع ، الإسكندرية : دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٢ م .
- ٦٤- فام ، لطفي ، المسرح الموقف الفرنسي المعاصر ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ م .
- ٦٥- فرايري ، باولو ، تعليم المقهورين ، ترجمة . يوسف نورعوض ، بيروت : دار القلم ، ط١ ، ١٩٨٠ م .
- ٦٦- فرنر ، شارل ، الفلسفة اليونانية ، ترجمة . تيسير شيخ الأرض ، بيروت : دار الانوار ، ط١ ، ١٩٦٨ م .

- ٦٧- فيورباخ ، لودفيج ، أصل الدين ، ترجمة . أحمد عبد الحليم عطية ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٩١ م .
- ٦٨- فوكوياما ، فرانسيس ، نهاية التاريخ ، ترجمة . حسين الشيخ ، بيروت : دار العلوم العربية ، ١٩٩٣ .
- ٦٩- فوكو ، ميشيل ، إرادة المعرفة ، ترجمة . مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، بيروت : مركز الانماء القومي ، ١٩٩٠ م .
- ٧٠- كامو ، ألبر ، الإنسان المتمرد ، ترجمة . نهاد رضا ، بيروت : منشورات عويدات ، ط ٢ ، ١٩٨٠ م .
- ٧١- الكبيسي ، محمد علي ، ميشال فوكو - تكنولوجيا الخطاب ، تكنولوجيا السلطة ، تكنولوجيا السيطرة على الجسد ، تونس : دار سیراس للنشر ، ١٩٩٣ م .
- ٧٢- كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٩ م .
- ٧٣- كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٩ م .
- ٧٤- كرانشتون ، موريس ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ترجمة . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة ، ب ت .
- ٧٥- كريب ، أيان ، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس ، ترجمة . محمد حسين غلوم ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٩ م .
- ٧٦- كو ، ريتشارد . ن ، يونسكو ، ترجمة . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨١ م .
- ٧٧- لوك ، هيوم ، روسو ، العقد الاجتماعي ، ترجمة . عبد الكريم أحمد ، القاهرة : مطبعة مصر للطباعة والنشر ، ب ت .
- ٧٨- مالكين ، جينيت آر ، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، ترجمة . محمد السيد ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠ م .
- ٧٩- ماركس ، كارل ، بؤس الفلسفة ، ترجمة . أتدريه يازجي ، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٨ م .
- ٨٠- ماركوز ، هربرت ، الإنسان ذو البعد الواحد ، ترجمة . جورج طرابيشي ، بيروت : دار الآداب ، ط ٣ ، ١٩٨٨ م .
- ٨١- ماركوز ، هربرت ، العقل والثورة ، ترجمة . فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م .
- ٨٢- ماكوري ، جون ، الوجودية ، ترجمة . إمام عبد الفتاح إمام ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٢ م .
- ٨٣- المهدي ، شفيق عبود مهدي ، الزمن في العرض المسرحي ، ( أطروحة دكتوراه غير منشورة ) ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ م .

- ٨٤- مصطفى ، محمد توفيق ، مقدمة الأعمال المختارة - سترندبرج ، ج ١ ، الكويت: وزارة الارشاد والانباء ، ١٩٧٠ م .
- ٨٥- مجموعة من المفكرين ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة - حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ترجمة . محمد الشيخ وياسر الطائري ، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٩٦ م .
- ٨٦- محمد ، علي عبد المعطي ، تيارات فلسفية حديثة، ج ١ ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٥ م .
- ٨٧- مكاوي ، عبد الغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .
- ٨٨- مكاوي ، عبد الغفار ، البلد البعيد ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ م .
- ٨٩- الموسوي ، عبدالله حسن ، الفلسفة والتربية ومتضمناتها ، في : مستقبل الفلسفة المعاصرة في الوطن العربي والعالم ، بغداد : بيت الحكمة، ٢٠٠٢ م .
- ٩٠- موردخ ، ايريس ، سارتر ... المفكر العقلي الرومانسي ، ترجمة . شاكرا نابلسي ، القاهرة : دار الفكر ، ب ت .
- ٩١- ميليت فرد . ب ، وزميله ، فن المسرحية ، ترجمة . صدقي خطاب، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ م
- ٩٢- نود ، جاك جويشار . بيكلمان ، جين ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ترجمة . شاكرا نابلسي ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٦٠ م .
- ٩٣- نيكول ، الاردائيس ، المسرحية العالمية ، ج ٥ ، ترجمة . نور شريف ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ م .
- ٩٤- هنجلف ، أر نولد . ب ، موسوعة المصطلح النقدي - اللامعقول ، ترجمة . عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ م .
- ٩٥- هنيك ، فالتر ، الدراما الحديثة في المانيا ، ترجمة وتقديم . عبد عبود ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٨٣ م .
- ٩٦- هويدي ، يحيى ، مقدمة في الفلسفة العامة ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٥ م .
- ٩٧- هير قليطس ، جدل الحب والحرب ، ترجمة وتقديم وتعليق . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨٣ م .
- ٩٨- وايت ، هيدن ، وآخرون ، البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة . محمد عصفور ، تحرير . جون ستروك ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٦ م .
- ٩٩- ولورث ، جورج ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة . عبد المنعم إسماعيل ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٧٩ م .



١٠٠- يسبرز، كارل ، القنبلة الذرية ومصير الانسان ، تقديم. كمال الحاج ، بيروت : منشورات عويدات ، ط ١ ، ١٩٥٩ م .

١٠١- يسبرز ، كارل ، نهج الفلسفة ، ترجمة وتقديم . عادل العوا ، دمشق : دار الفكر ، ١٩٧٥ م .

### ثانياً :- المعاجم والموسوعات .

١ . ابن عربي ، محمد بن علي الحاتمي ، رسالة في بيان اصلاحات الصوفية في الفتوحات المكية ، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني ، القاهرة ، ١٩٣٨ م .

٢ . الرازي، محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٨١ م .

٣ . الفراهيدي ، الخليل بن احمد ، كتاب العين ، ج ٤ ، تحقيق . مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي ، بغداد : ١٩٨٢ م .

٤ . مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات ، الموسوعة الفلسفية ، تحرير . م . روزنتال و ي . يودين ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت : دار الطليعة ، ط ٥ ، ١٩٨٥ م .

### ثالثاً: الدوريات

١ . أبو زيد ، احمد ، التنوير في العالم العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣ ، يناير - مارس ، ٢٠٠١ م .

٢ . احمد ، وليد خالد ، فوكوياما ونهاية العبث بالتاريخ ، بغداد : ملتقى الرواد ، مجلة الرواد ، العدد ٣ ، ١٩٩٨ م .

٣ . اسكندر ، فايز ، موريس ميتزلنك والمذهب الرمزي في المسرح ، القاهرة: وزارة الثقافة مجلة المسرح ، العدد ٢٩ ، مايو ١٩٦٦ م .

٤ . تيزيني ، طيب ، بيان في النهضة والتنوير العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣ ، يناير - مارس ٢٠٠١ م .

٥ . جاسم ، حياة ، مسرح العبث واللامعقول بين النقادين الغربي والعربي ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، مجلة الأكاديمي ، العدد ٤ ، ١٩٨١ م .

٦ . الجزائري ، سليم ، مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميتزلنك ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الأقلام ، العدد ٨ ، آب ١٩٩٠

٧ . الجزائري ، محمد مجدي ، من البراكسيس الماركسي إلى النشاط الإنساني عند فوكوياما ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة ابداع ، العددان ٣، ٢ ، فبراير ومارس ١٩٩٩ م .

٨ . خليف ، فتح الله ، الاغتراب في الإسلام ، الكويت : وزارة الإعلام ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الأول ، ١٩٧٩ م .

٩ . رافيندران ، سنكران ، جاك دريدا ونظرية التفكيك ، ترجمة . خالدة حامد ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد ٣٤ ، ٢٠٠١ م .

١٠. الربيعو ، تركي علي ، في الخواء الثقافي وظاهرة انتشار المسوخ ، عمان : مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان ، مجلة نزوى ، العدد ٢٢ ، ابريل ٢٠٠٠ م .
١١. سنخسوخ ، احمد ، جورج بوشنر - خمسون عاماً على رحيله ، القاهرة : الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية ، مجلة فنون ، العدد ٣٢ ، السنة الثانية ، ابريل ١٩٨٧ م .
١٢. شاهين ، عمر ، الأسس النفسية لمسرح اللامعقول ، القاهرة : مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، مجلة المجلة ، العدد ٧٨ ، ١٩٦٣ م .
١٣. عبد الوهاب ، فاروق ، المذهب التعبيري في المسرح ، القاهرة : مسرح الحكيم ، مجلة المسرح ، العدد ٨ ، ١٩٦٤ م .
١٤. فرح ، إلياس ، المستقبل في منظور صدام حسين ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٨ ، ٧ ، تموز - آب ٢٠٠٠ م .
١٥. فاضل ، اكرم ، لمحات من المسرح الفرنسي المعاصر ، بغداد : مجلة السينما والمسرح ، العدد ٤ ، السنة الأولى ، أيلول ١٩٧١ م .
١٦. فوكوياما ، فرانسيس ، نهاية التاريخ - الرد على المتشككين ، بدون مترجم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١١ ، تشرين الثاني ١٩٩٠ م .
١٧. مزيان ، عبد الرحمن ، التناطولوجيا - جثة علم الموت تتكلم الازهار ، بيروت : الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع ، مجلة كتابات معاصرة ، المجلد التاسع ، العدد ٢٣ ، آذار - نيسان ١٩٩٨ م .
١٨. منهيم ، كارل ، العزلة الاجتماعية ، ترجمة . إحسان محمد الحسن ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد ٣ ، ١٩٩٣ م .
- ١٩- اليوسف ، سمير ، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة ، عمان : مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان ، مجلة نزوى ، العدد ٢١ ، يناير ٢٠٠٠ م .

#### رابعاً: النصوص المسرحية.

١. بيكيت ، صموئيل ، مسرح العبث - مسرحية في انتظار جودو ، ترجمة . فايز أسكندر ، دراسة وتقديم. نعيم عطية وآخرون ، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م .
٢. تريديويل ، صوفي ، الآلية ، ترجمة وتقديم . يوسف الشاروني ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٨ م .
٣. سارتر ، جان بول ، الأبواب المقفلة ، ترجمة . هاشم الحسيني ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت .
٤. سارتر ، جان بول ، الذباب ، ترجمة . حسين مكّي ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت .
٥. سارتر ، جان بول ، الشيطان والإله الطيب ، ترجمة . غياث حجار ، بيروت : دار الاتحاد ، ط ٢ ، ب ت .
٦. سترند برج ، اوغست ، لعبة حلم ، ترجمة . ابراهيم وطفي ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٢ م .

٧. مارسيل ، جبريل ، من الأعمال المختارة (١) - رجل الله والقلوب النهمة ، ترجمة وتقديم . فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧١ م .
٨. مارسيل ، جبريل ، من الأعمال المختارة (٢) - روما لم تعد في روما والمحراب المضيء ، ترجمة وتقديم . فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢ م .
٩. مارسيل ، جبريل ، من الأعمال المختارة (٣) - طريق القمة والعالم المكسور ، ترجمة وتقديم . فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ م .
١٠. ميترلنك ، موريس ، بلياس وميليزاند ، ترجمة . محمد غنيمي هلال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٤ م .
١١. ميترلنك ، موريس ، العميان ، ترجمة . عبود كاسوحة ، تقديم . نادية كامل ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٨ م .
- يونسكو ، يوجين ، خمس مسرحيات طليعية - المستأجر الجديد ، ترجمة وتقديم . شفيق مقار ، القاهرة : وزارة الثقافة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ م .









المؤلف في سطور

الدكتور يحيى سليم البشتاوي

★ مواليد الأردن - محافظة اربد - 1971م.

★ حصل على شهادة دكتوراه فلسفة في (الفنون المسرحية)  
اختصاص الأخراج المسرحي/ جامعة بغداد 2003م.

من مؤلفاته:

1. بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، 2004م.
2. المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، دار الكندي، 2004م.
3. الوظيفة وموتها في العرض المسرحي، امانة عمان، كتاب تحت الطبع
4. المسرح والواقع - دراسة في عناصر البنية الدرامية، كتاب تحت الطبع

★ نشر عددا من البحوث والدراسات في المجلات والصحف الأردنية.

★ عمل مخرجا وممثلا ومساعدًا للمخرج ومصمما ومنفذا للإضاءة في

عدد من العروض المسرحية، وشارك في عدد من المهرجانات المحلية  
والعربية.

Bibliotheca Alexandrina



1503161

دار الكندي للنشر والتوزيع

الأردن - أربد - تليفاكس (7244323) ص. ب 893